Barroso y sublime:
poética para Perlongher
Prólogo de Roberto Echavarren
Marcos Wasem
Ediciones Godot | Colección Crítica

Barroso y sublime: poética para Perlongher

Marcos Wasem

prólogo de
Roberto Echavarren

Ediciones Godot | Colección Crítica

Marcos Wasem
Barroso y sublime: poética para Perlongher - 1a ed. -
Buenos Aires : Ediciones Godot Argentina, 2008.
256 p. : il. ; 20x13 cm.
ISBN 978-987-1489-03-9

Barroso y sublime:
poética para Perlongher
Marcos Wasem

Prólogo
Roberto Echavarren

Corrección
Hernán López Winne

Diseño de tapa e interiores
Víctor Malumián

Ediciones Godot
Colección Crítica
www.edicionesgodot.323.com.ar
edicionesgodot@gmail.com
Buenos Aires, Argentina, 2008

A mi padre

Presentación

Este estudio se desarrolló en su mayor parte entre los años 2003 y 2005, en el marco del programa de máster del Departamento de estudios españoles y latinoamericanos de la Universidad Hebrea de Jerusalén. Su dirección estuvo a cargo de la profesora Myrna Solotorevski. El útlimo capítulo, titulado "Nomadismo y contrabando", se escribió como trabajo para el seminario sobre cosmopolitismo que dictó la Prof. Lidia Santos en el Graduate Center de CUNY, en Nueva York, en el semestre de primavera de 2007. Diversas partes de este libro fueron difundidas en presentaciones realizadas en Jerusalén (seminario graduado, Universidad Hebrea de Jerusalén, 2004-2005), Tel-Aviv (Encuentro de investigadores "Mejkarim jadashim ve America Latinit", Universidad de Tel-Aviv, 2004), Santander (Curso superior de filología para jóvenes hispanistas, Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, 2004), Nueva York (The Graduate Center, CUNY; New York University, 2006), New Brunswick (Rutgers University, 2007) y Puebla (IILI, 2008).

Esta publicación fue posible gracias al Adjunct Professional Developement Fund, PSC-CUNY.

Agradecimientos

Quiero agradecer a la profesora Ruth Fine, de la Universidad Hebrea de Jerusalén, que accedió a oficiar como segunda lectora de este trabajo, realizando aportes de mucho valor. Asimismo, debo mi gratitud al profesor Roberto Echavarren, de la New York University y de la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República de Montevideo, Uruguay, que me facilitó muchos de los materiales que me era difícil obtener en Israel, y que fue siempre un apoyo y un agudo crítico de mi investigación. Debo también agradecer a algunos compañeros de ruta que me dieron sus críticas, su fe y su apoyo durante el desarrollo de este trabajo, como Sergio Gerzshenzon, Daniel Blaustein (Universidad Hebrea de Jerusalén), Natalio Ohanna (McGill University, Montreal) y Aldina Quintana (Universidad Hebrea de Jerusalén). Agradezco a Enrique Pérez Benito, del Departamento de estudios Clásicos de la Universidad de Valladolid, por su ayuda con los términos en griego del *Tratado de lo sublime*. Y también por supuesto a mi esposa, Sabrina Lastman, que me ha dado su infinito cariño.

Índice

Prólogo
(por Roberto Echavarren) 13

I. Neobarroco latinoamericano
y estética de lo sublime 23

II. La tradición estética
de lo sublime 57

Síntesis 91

III. Las transformaciones
categoriales 95

IV. Cadáveres 133

V. Nomadismo y contrabando 183

Apéndice 207

Bibliografía 215

Prólogo

Con los poetas neobarrocos ocurre que su lectura crítica obliga a reexaminar la tradición poética del idioma castellano a partir del Siglo de Oro. Aquí radica el indicador de su relevancia. El neobarroco se pone en contacto y confronta los dos momentos culminantes de la herencia hispánica: barroco y modernismo.

Estos poetas, reunidos en *Medusario* (*Muestra de poesía hispanoamericana*, Fondo de Cultura, 1996) derivan del archipiélago de Indonesia que evoca Góngora en la *Soledad Primera*: la flota no inmóvil "de aquel mar del Alba", la "aromática selva" navegante, en una exploración más allá del límite esperado, más allá del cálculo ramplón de lectura de una poesía coloquial y transparente.

Investigar la estética del barroco quiere decir investigar la tradición de lo sublime, a partir del pequeño tratado anónimo y fragmentario de la antigüedad griega que fue atribuido a Longino. El discurso sublime no busca persuadir (a la manera de los usos de la retórica, trátese del discurso político, publicitario, etc.) sino asombrar. Según Edmund Burke ("*De lo sublime y lo bello*") "la pasión causada por lo grande y sublime en la naturaleza es el

asombro, y el asombro es ese estado del alma en que todos sus movimientos quedan en suspenso, con algún grado de horror."

El asombro nos lleva a considerar la inadecuación de nuestras facultades, y de sus instrumentos, como la lengua, para entender o calibrar el reto de lo sublime, que nos sobrepasa.

En el siglo XVII se rompe la adecuación entre la palabra y la cosa, la adecuación entre la cosa y el intelecto, que caracteriza tanto el discurso medieval aristotélico tomista de la filosofía como la semejanza, analogía, similitud, concordancia, armonía, conveniencia o adecuación que caracterizaban la episteme renacentista, hasta fines del siglo XVI.

La verdad ya no es la adecuación de la cosa al intelecto, sino el derrumbe de los ordenamientos y clasificaciones recibidos. Esta crisis, o puesta en duda, con tonos emocionales de desencanto, melancolía, horror, coincide con el descubrimiento de los escépticos griegos.

Ya no hay visión del mundo, orden, sino vida de las emociones, conflicto de las emociones, que Kant traslada a la epistemología como conflicto de facultades. Ingredientes de un conflicto, no dialéctica de la contradicción. Esta vida de las emociones expresa nuestra relación con nosotros mismos y con el exterior. Las emociones tienen la virtud de desenmascarar las convenciones. Por lo tanto una experiencia verdadera estará iluminada por emociones intensas, que son penetraciones auténticas en la naturaleza de las cosas, en lo real.

"Muchas de las ideas capaces de impresionar la mente con dolor o placer pueden ser reduci-

das a los principios de autopreservación y de sociedad. Las pasiones que afectan la preservación, se refieren mayormente al dolor o al peligro. Las pasiones que se refieren a la sociedad de los sexos o la sociedad más general que tenemos con otros hombres, animales y con el mundo inanimado, tienen su origen en placeres. El objeto del amor de los sexos es la belleza, y la belleza es la cualidad social que nos vincula a los otros, objetos de afección."

Burke se refiere a la belleza (atractivo) que nos lleva hacia los otros, empezando por el apetito sexual. Pero la experiencia erótica puede mezclar motivos de autopreservación (peligro de ser asesinado, explotado, agredido por el amante, el rival, el represor, etc.) y motivos de belleza.

Al contrastar la poética de Severo Sarduy con la de Osvaldo Lamborghini, Perlongher define la de Sarduy como tatuaje, y la poética de Lamborghini como corte sobre el cuerpo. Nadie negará que esta última es sublime; provoca una emoción intensa (pues de eso se trata en lo sublime, de intensidad de dolor o placer – de la máxima o mayor intensidad, que sobrepasa el techo de nuestro aguante corporal). El corte es sublime, ¿lo es el tatuaje? Escritura sobre el cuerpo, escritura en la piel, sobredetermina el cuerpo de un modo irónico o poético, pero al utilizarlo como soporte material de signos o decorados, podríamos considerar que constituye un abuso o una crueldad, la de sujetar el cuerpo de alguien (o el propio) a un signo, a un adorno, a una marca que lo transfigura en objeto erótico, fetiche. El cuerpo se hace cosa, cosa escrita. Pesa sobre él la lápida de la palabra, o los colores del

dibujo. Así se elabora un "concepto", se dice una verdad, aún donde se la oblitera. Poder irónico del gesto, revela que vivimos sujetos al signo que nos escribe. Al abusar, denuncia el abuso; cosifica, y así despierta el atractivo, un poder del fetiche adosado al cuerpo propio o el de otro.

Marcos Wasem traza el camino de las poéticas neobarrocas desde la crisis del siglo XVII en conexión con la grandeza de la poesía castellana: Góngora y Sor Juana, dos momentos del barroco en nuestra lengua, redescubiertos recién en el período modernista, después de un sueño de la razón poética que habría durado dos siglos. Los modernistas latinoamericanos traen el aliento de la poesía europea desde el romanticismo alemán hasta el simbolismo francés, pasando por Baudelaire. Y los españoles de la generación del 27 redescubren a Góngora. No sólo ellos. Sino también los hispanoamericanos Huidobro o Lezama Lima.

Gilles Deleuze, en su estudio sobre el siglo XVII, considera que el pliegue es la nueva episteme barroca y a la vez su estética, su procedimiento: una manera de leer y una manera de escribir.

Al leer, se despliegan los contextos de las palabras según diversas acepciones al uso. Pero ya no se puede articular planos que sean composibles, convenientes, concordantes. Las diversas disciplinas del conocimiento (médico, físico, astronómico, técnico, filológico, mítico poético, teológico) crean terrenos autónomos, porque algunas se han desarrollado mediante la observación empírica y se han vuelto prolijas, demasiado extensas o detalladas como para integrar un conjunto armonioso, calcula-

ble en su proporción. Y desde el punto de vista de la escritura, el poema barroco encripta información, alusiones, compendia referencias, ingredientes suspendidos de la música de los versos, pero no verdaderamente acoplados entre sí.

Ahora bien, el poema barroco es todavía *descriptable*, se lo puede desdoblar, o descomponer, o desplegar en sus elementos temáticos que remiten a distintos campos del saber (astronómico, filosófico, mitológico, etc.). Pero el neobarroco no se puede *descriptar*, porque faltan los hilos conductores, los indicios que guíen la traducción y la glosa, ya que deliberadamente borra sus huellas, suplanta términos, o cartas de un mazo misterioso. Sustituye una palabra por otra de acuerdo a su resonancia fónica, o siguiendo la línea arbitraria o perversa de asociaciones momentáneas o idiosincrásicas.

Tanto en el poema barroco, como el neobarroco, se busca un efecto sublime. Una intensidad que lo explica todo sin explicar nada. Un salir de sí. Existe el riesgo de que la rebusca, pliegue y repliegue de giros y términos desconcertantes se vuelva ejercicio retórico, un montaje gratuito que puede engañar, pero que no interesa a nadie. Para escribir algo que valga la pena, piensa Perlongher, se necesita un "éxtasis serio", no un éxtasis falso. Éste es el criterio decisivo. Al lector le corresponde juzgar.

La textura (o "textil") neobarroco en Latinoamérica se infecta de hablillas, idiolectos, localismos infibulados en su trama particular, según las regiones, los países, las ciudades. En Perlongher se trata en parte de hablas lúmpenes, que vienen del bajo, de la baja vida. Aflora un modo de decir

recombinado, una modalidad desconocida o no reconocida, una sensibilidad más que un yo. El yo poético deriva y se deshace, sale de sí, se desprende de la primera persona gramatical para descarriarse en aventuras periféricas, seudo gauchescas o prostibularias, una pérdida de identidad que resalta registros marginales o silenciados. Trasciende la identidad de género sexual e incluye devenires animales, devenir "cisne" o "pantera acuática".

El "textil" es artificial, divorciado de la naturaleza, o de la supuesta naturaleza. Ensarta en su ristra fetiches sin una regla clara, orgánica. Construye alegorías, resuena con el cuerpo, pero no es un cuerpo orgánico. Rodea al cuerpo, pero también se aparta de él. Acumula pliegues, como el manto de Santa Teresa en éxtasis de Bernini. El cuerpo no es algo ya definido y estacionado en lo real, es un sensorio (aparte de sus otras funciones), gana libertad de juego y nos libera del antropomorfismo.

Esta dimensión artificial del diseño reconoce dos vectores: uno comercial, que llamamos moda, y otro artístico (o poético) que llamamos estilo. No son independientes uno del otro, sino autónomos, porque están imbricados.

La poética de Perlongher nos remite a su política. Según la fórmula de Theodor Adorno, no es que el poema se ocupe de política, sino que la política emigra al poema. Y el poema "hace" política al exponer una sensibilidad perturbadora.

Perlongher es un hijo de mayo del 68. Mayo fue un evento donde emergieron y se anudaron varias crisis, varios problemas: sindicales, estudian-

tiles, intelectuales, cuando escritores como Michel Foucault y Gilles Deleuze redefinieron la política, al expandir su campo y volverlo microscópico. La micropolítica no tiene una teoría del poder, atiende a las relaciones de poder tal como se dan, a todos los niveles y en todas las situaciones de trato entre la gente. Las minorías oprimidas o silenciadas, indios, negros, mujeres, de preferencias eróticas prohibidas o marginales, alcanzaron su voz en o a partir o alrededor de mayo del 68.

Podemos decir que el 68 implicó en varios niveles una erosión de la identidad de las personas. Identidad de género, identidad de trabajo o de familia, a través de la experiencia intensiva del rock, las drogas, la exploración indumentaria y de imagen, los estilos permisivos en cuanto al sexo, unido a reivindicaciones varias. Un salirse del lecho de Procusto de las instituciones religiosas, policíacas, educativas, familiares, que habían marcado a cada uno, en beneficio de las diferencias. El malestar en la cultura emergió entonces con fuerza explosiva. Estas guerras de estilo, o política del cuerpo, constituyeron una novedad de expresión que desconcertó a la antigua izquierda leninista, de fondo puritano, incapaz de reconocer tales extremos de disenso, obsesionada por la toma de un poder central (fuera o no a través de la violencia), aferrada a la noción de identidad ("identidad de clase") convertida en etiqueta todopoderosa e instrumento de legitimación de la dictadura.

Tanto la vida como la obra de Perlongher están inscritas en el proceso de emergencia de la nueva izquierda y la crítica a la vieja izquierda. Ese

pasaje lo realizó el mismo Perlongher. Por su condición de amanerado y por su militancia, la policía argentina lo arrestó varias veces, hasta que se exilió en San Pablo. Allí, a la visita de Roberto Fernández Retamar, en un acto público, le pidió rindiera cuentas del confinamiento de los homosexuales y otros indeseables en campos de trabajo forzado en Cuba.

Marcos Wasem centra su análisis en el poema "Hay cadáveres", que alude a la guerra sucia argentina de los setenta. Cuando Perlongher lo escribió, en los primeros ochenta, una revista de poesía argentina se negó a publicarlo, porque lo consideraba irreverente. No se puede saludar a los muertos con carcajadas. El poema es una humorística danza de la muerte. Pero, a la vez que habla de un asunto notorio (el estribillo "hay cadáveres" es el tema más evidente) puede hablar de otras cosas, mezcla varios registros temáticos que Algirdas Greimas llamó isotopías semánticas. Wasem distingue en el poema las isotopías: tortura, aparato represivo de estado (militares y policías), silencio (o censura), erotismo, y el propio poema, la escritura, vista como veste, tejido (o "textil"). La isotopía erótica, sobre todo, crea aquí un efecto de broma terrible o siniestra, y además saca a relucir un énfasis de sexualidades intermedias, pasajes prohibidos, un habla censurada, clandestina, lumpen, un disfraz sin identidad, que es la materia misma reprimida, combatida, por el aparato represivo de estado, aparte de la guerrilla. Pues de sofocar una sensibilidad se trata. Humorística, amanerada, juega su humor al doble registro de lo que se puede decir en público y las hablas particulares de tribus, minorías, una len-

gua menor de apropiaciones y equívocos. Las dictaduras vuelven este doble registro muy aparente, lo vuelven tajante, obligan a un disimulo permanente y a falsas expresiones de fervor. Si lo público y lo privado coincidieran en algún momento, debido a la tolerancia eventual de las diferencias, a la permisividad de las costumbres, esos efectos de humor caerían por su propio peso, para ser sustituidos por un nuevo acento y un nuevo humor.

Roberto Echavarren

I. Neobarroco latinoamericano y estética de lo sublime.

Barroco y sublime. Neobarroco y sublime. Neobarroso y sublime. Alternancias que articulan el desarrollo de este trabajo. Es lícito interrogarse sobre su relevancia. Los términos *barroco*, *neobarroco*, y su versión un tanto paródica, *neo-barroso*, ocuparon buena parte del pensamiento crítico de Néstor Perlongher. Resituarlo en su propio marco de referencia es una de las tareas propuestas aquí. Ello no implica una visión que considere como recíproca la relación entre una "teoría estética" del autor, si es que se puede hablar en esos términos, y su escritura. Más bien diría que Perlongher dejó retazos de un pensamiento crítico, cuya lógica aparece a ratos en su creación literaria. Diría que practicaba una guerra de guerrillas del pensamiento, con ataques esporádicos sobre algunos temas que constituían sus obsesiones, entre los que se encuentra el barroquismo estético y su eficacia política.

Dicho esto, puede preguntarse por qué vincular el barroco con lo sublime, y en particular, por qué vincular esto último con la escritura de Perlongher, que transitó tantos ámbitos y tantas subjetividades. Se trata de una búsqueda comprensiva, basada en algunos antecedentes críticos. La estética de lo sublime será analizada aquí como propuesta de comprensión de la dinámica de la escritura de Perlongher. La propia pluralidad de su escritu-

ra la pone en contacto con este tema crítico, y algunos de sus problemas reaparecen. El entronque del barroco del siglo XVII con la tradición estética de lo sublime fue planteado por varios autores. Roberto Echavarren, por ejemplo, apunta en el "Prólogo" a la muestra de poesía neobarroca latinoamericana *Medusario* lo siguiente:

> La contrafigura del devenir en el barroco no es el ser, sino un límite, y el intento sublime por sobrepasarlo. Es un límite de intensidad o resistencia más allá del cual el impacto agravia el sensorio, la atención se desconcentra, las impresiones se confunden. Si la fortuna de la metafísica se ve quebrantada por el descubrimiento de los escépticos griegos en el siglo XVI, la estética moderna está condicionada por el descubrimiento, a fines del mismo siglo, de un fragmento griego anónimo acerca de lo sublime. Kant lidia con ambos aspectos: la crítica del conocimiento y el juicio estético, o bello o sublime. El juicio estético marca diferencias según un imperativo absoluto de espontaneidad.
>
> El furor constructivo del barroco rompe el engaño de una hipótesis "natural" de las palabras y las cosas. La acumulación de materiales hace que se pierda el hilo, causa risa o vértigo al exhibir los procedimientos retóricos y las ambiguas resonancias de la lengua (Echavarren, 1996: 15).

Otra sugerencia relativa a esta relación está dada por Christine Buci-Glucksmann, quien vincula lo sublime a su concepto de razón barroca como estética de la alteridad. Según Buci-Glucksmann, en el barroco se trataría de expresar aquello que se sustrae al principio de identidad, marcando un punto de inflexión respecto a las formas metafísicas de pensamiento:

> [Hay] una discontinuidad respecto a la alteridad cognitiva, dialéctica o incluso ética de Platón, Hegel, Kant/Lévinas respectivamente; reuniéndose por este medio con la noción kantiana de lo sublime como forma informal que exhibe la inconmensurabilidad del "Otro heterogéneo" (Buci-Glucksmann, 1994: 133).[1]

Hay algunos elementos en estas aproximaciones parciales que serán desarrolladas a lo largo de este trabajo mediante una exploración de ciertas relecturas contemporáneas que se han hecho tanto del barroco como de la estética de lo sublime. La reflexión crítica que opera en torno al concepto de neobarroco recupera la categoría estética de lo sublime, expropiándola de los márgenes que ocupa en la reflexión estético-filosófica de occidente. Se ha escrito bastante sobre la relación entre el barroco del siglo XVII y el neobarroco, y también sobre el problema de la relación existente entre el neobarroco y la pos-

---

1. Todas las traducciones de esta autora son mías, a partir de la siguiente edición: Buci-Glucksmann, Christine (1994). *Baroque Reason: the Asthetics of Modernity*. London: Sage Publications.

modernidad (sus posibles afinidades y sus distanciamientos). Es posible hacer también una reflexión sobre las afinidades que se plantean entre el neobarroco y la tradición estética de lo sublime, en la medida que algunos temas de esta última se reconocen en ensayos de escritores afines al primero.

La tradición estética de lo sublime postula una relación de heterogeneidad entre la forma de la presentación y el objeto oculto que se adivina tras ella. El objeto que esa forma intenta presentar excede el límite de la capacidad expresiva. Se trataría, visto de este modo, de una búsqueda de tensiones entre el plano de expresión donde la forma es presentada, y el plano del contenido.[2] Esta tradición estética sentiría las relaciones mutuas entre ambos planos como conflicto; la reflexión que propone viene a describir la dinámica de esas tensiones.

---

2. En los textos donde aparece plasmada la reflexión filosófica en torno a lo sublime, se habla por un lado, de presentación y, por detrás de esta presentación, de un objeto designado de maneras diversas: el abismo, el infinito, lo absoluto, la sustancia divina, lo monstruoso. Derrida (2001: 141) sugiere que el esquema presentación/objeto remite a la pareja saussureana significante/significado: "El contenido (la idea infinita, en posición de significado y ya no de simbolizado) destruye el significante o el representante. Solo se expresa marcando en su expresión el anonadamiento de la expresión. Hace volar en pedazos el significante que querría medirse con su infinidad. Más precisamente, la forma, el acto de formar, el Gestalten se destruye a través de lo que expresa, explica o interpreta." Hjelmslev, un continuador de la línea de De Saussure, propone referirse a planos: el plano de la expresión y el plano del contenido, cada uno de ellos con sus propias forma y sustancia. Deleuze y Guatari (1994) adoptan la terminología de Hjelmslev, hablando de un plano de la expresión y de un plano de los cuerpos, poniendo énfasis en el dinamismo de los cuerpos por oposición al estatismo que caracteriza la noción de contenido en Hjelmslev. El cuerpo es, para estos autores, un "ensamble de modificaciones" (109).

El vínculo entre esta tradición estética y el espacio crítico neobarroco surge a partir de la relectura que este último hace del barroco como tal. La referencia al barroco áureo viene a cuenta como una primera irrupción, en las letras hispánicas, de un lenguaje donde estas tensiones se ponen de manifiesto, porque en él el estilo hace patente "el engaño de una hipótesis 'natural' de las palabras y las cosas" a que Echavarren refiere en el párrafo citado anteriormente. Esta lectura del barroco fue propuesta, entre otros, por Michel Foucault, quien muestra que el criterio que determina la relación entre el plano de la expresión y el plano del contenido hasta el siglo XVI, es el de semejanza; hasta esa época, la manifestación de una semejanza entre significante y significado es la condición necesaria de lo sígnico. Se concebía el signo en una relación de pertenencia mutua y natural con la cosa. Con el cambio de este criterio por el de representación (el signo deja de semejar la cosa, y pasa a representarla) en el siglo XVII, la expresión barroca ocupa lugar en los bordes; emerge en los límites del plano de la expresión por tratarse de un discurso que se empeña en la tarea –pasada de moda, por así decir– de buscar las semejanzas en un lenguaje que las ha perdido. Es el resto de lenguaje que no se ajusta al criterio funcional, representativo, de la lengua. De allí que la expresión barroca llame la atención sobre esa pérdida y esa distancia de lo semejante, haciendo presión en los límites para tratar de recuperar artificialmente una semejanza perdida, y exasperando en el intento los modos expresivos:

> A principios del siglo XVII, en este período que equivocada o correcta-

> mente ha sido llamado barroco, el pensamiento deja de moverse dentro del elemento de la semejanza. La similitud no es ya la forma del saber, sino, más bien, la ocasión del error, el peligro al que uno se expone cuando no se examina el lugar mal iluminado de las confusiones. [. . .] La época de lo semejante está en vías de cerrarse sobre sí misma. No deja, detrás de sí, más que juegos. Juegos cuyos poderes de encantamiento surgen de este nuevo parentesco entre la semejanza y la ilusión; por todas partes se dibujan las quimeras de la similitud, pero se sabe que son quimeras; es el tiempo privilegiado del *trompe l'oeil*, de la ilusión cómica, del teatro que se desdobla y representa un teatro, del *quid pro quo*, de los sueños y de las visiones; es el tiempo de los sentidos engañosos; es el tiempo en que las metáforas, las comparaciones y las alegorías definen el espacio poético del lenguaje (Foucault, 1993: 57-58).[3]

Estos juegos, que tienen por regla el valor ilusorio de la semejanza, son una práctica operada sobre las

3. La serie histórica de los cortes epistémicos es lo que se aboca a analizar Foucault en *Las palabras y las cosas* al perseguir las transformaciones de la episteme, dispositivo de enunciación que actúa en el interior del orden discursivo de una sociedad, y que determina, en base a la noción de signo que la sociedad crea, la condición de posibilidad de un saber. Cada episteme determina las condiciones apriorísticas del saber de una sociedad, que cambian diacrónicamente. Por ello Foucault habla de un a priori histórico.

ruinas y residuos de un saber cuyos mismos fundamentos epistemológicos estaban entrando en crisis, y dejaban con ese abandono un material verbal residual útil sobre el que el barroco actúa. Por eso el barroco ha sido definido por Severo Sarduy (1979) como un arte del desperdicio. La zona residual puede oírse sobreviviendo en la lengua de los márgenes, en las modalidades expresivas de constituciones subjetivas limítrofes.[4] El barroco genera una forma a partir de desperdicios expresivos, se construye sobre materiales verbales desechados, y los recicla componiendo las ropas de un arlequín infame:

> El espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad –servir de vehículo a una información–,

4. De allí el espacio que, para Foucault, el poeta y el loco ocupan a partir del siglo XVII: "En los márgenes de un saber que separa los seres, los signos y las similitudes, y como para limitar su poder, el loco asegura la función del homosemantismo: junta todos los signos y los llena de una semejanza que no para de proliferar. El poeta asegura la función inversa; tiene el papel alegórico; bajo el lenguaje de los signos y bajo el juego de sus distinciones bien recortadas, trata de oír el "otro lenguaje", sin palabras ni discursos, de la semejanza. El poeta hace llegar la similitud hasta los signos que hablan de ella, el loco carga todos los signos con una semejanza que acaba por borrarlos. Así, los dos -uno en el borde exterior de nuestra cultura y el otro en lo más cercano a sus partes esenciales- están en esta 'situación límite' -postura marginal y silueta profundamente arcaica- en la que sus palabras encuentran incesantemente su poder de extrañeza y el recurso de su impugnación. Entre ellos se ha abierto el espacio de un saber en el que, por una ruptura esencial en el mundo occidental, no se trata ya de similitudes, sino de identidades y diferencias" (Foucault, 1993: 56).

> el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto, o mejor: en la búsqueda, por definición frustrada, del objeto parcial (Sarduy, 1979: 181-182).

Evidentemente, esta lectura del barroco no agota el debate en torno a esta noción de la historia del arte, pero permite establecer el vínculo entre la estética de lo sublime y el neobarroco que este trabajo se propone desarrollar. Permite también rescatar la noción del contexto idealista hegeliano en que surgiera con la obra de Wölfflin, para resituarla en una perspectiva semiótica en la cual se comprende al barroquismo como un grupo de fenómenos que dan cuenta de un estado de crisis en los regímenes de producción discursiva. La reflexión sobre lo sublime también reaparece en estos estados de crisis. Así, Lyotard señala una serie de momentos históricos en que el debate reemerge:

> La conmoción del pensamiento de las formas por el pensamiento de lo absoluto expresa y consagra una mutación mayor en lo que se juega en las artes y la literatura. Esta mutación no tiene los rasgos de una revolución. Es, históricamente, un movimiento lento, incierto, siempre amenazado de rechazo, por el cual el pensamiento busca sustraerse a la *tejné* de las formas bellas. Se pueden seguir sus avatares en Occidente, al menos desde la Alta Edad Media, pasando por las disputas de victorinos y ber-

> nardinos, por el motivo barroco que pliega y contraría el clasicismo renacentista, por la Querella de Antiguos y Modernos, por la apropiación del Tratado de Longino y la discusión de la figura de lo sublime en el siglo XVIII, donde la Analítica kantiana es uno de los principales elementos. Esta mutación posible en la finalidad del arte y la literatura prosigue a través del romanticismo y las vanguardias hasta nuestros días. (Lyotard, 1991: 187-188).[5]

Si el barroco áureo sirve como referente del lenguaje poético contemporáneo en América Latina, lo es, entre otras cosas, porque se ve en él una expresión donde se plasma una *tejné* distinta del ideal clásico y sus modos expresivos reglados: el barroco, según Deleuze (1989), propone específicamente una práctica del plegado sobre la forma para dar la sensación de un desborde del material hacia el infinito. La escritura neobarroca persigue un objeto singular, pensado como *objeto manierista* (Deleuze, 1989), *otro objeto* (Lyotard, 1991) u *objeto parcial* (Sarduy, 1979), es decir, como el escenario de una mutación o la práctica de una alteridad radical, que excede los límites de lo pensable. Mediante un movimiento centrífugo de tendencia a los márgenes, el plano de la expresión persigue y trata de envolver una experien-

5. Todas las traducciones de Lyotard son mías, a partir de la siguiente edición: Lyotard, Jean-François (1991) *Leçons sur l'Analitique du sublime*. Galilée: Francia.

cia: movimiento, devenir, lo que Deleuze y Guatari (1994: 109) denominan cuerpo, un "ensamble de modificaciones" que viene a cuestionar (con sus idas y venidas, sus maneras cambiantes) una identidad.

El pensamiento de las formas no alcanza a expresar los devaneos del cuerpo, sino una expresión nómada, un desplazamiento metonímico que envuelva una tendencia fugitiva. De ello resulta la forma plegada e irregular de sus objetos estéticos, pues el objeto a que se dirigen no se adapta a modelos expresivos canonizados. La dificultad en la expresión da por ello una sensación de infinito, de objeto sin límite. Por efecto de las vectorialidades centrífugas que lo recorren, el objeto estético adquiere irregularidad, parece tener un contorno profusa e infinitamente plegado cuyo borde se pierde de vista. En este caso, la sensación de vértigo ante lo infinito, tematizada en la reflexión kantiana sobre lo sublime, no se daría tanto a partir de una ausencia de límite, sino de la tensión desbordante que en el límite genera pliegues interminables, trazando una forma accidentada y abrupta que es la huella de un acto violento. La expresión se desplaza ora tratando de envolver al objeto rebelde, ora bien se corta por la violencia del conflicto entre los diversos planos.

No todo lo sublime es barroco, aunque se puedan ver tanto en el barroco como en el neobarroco modos particulares de una reactualización del debate en torno a lo sublime. Esto ayudaría tal vez a salir de un tema viejo de la historia del arte: ¿el barroco es un estilo transhistórico, y el arte se movería en el vaivén polar clasicismo/barroco? ¿o el barroco remite a un período específico, y el neoba-

rroco sería una especie de simpatía (anacrónica) por el estilo de ese período?

Para Deleuze, el neobarroco vuelve a realizar la operación de plegado que el barroco del siglo XVII (tanto en Europa como en sus colonias)[6] ya había practicado. La reflexión neobarroca se da su propia imagen del barroco como una práctica de estilo que pliega la forma. La operación de plegado infinita es la propuesta de Deleuze (1989) para dar especificidad a este estilo y extenderlo de un modo no arbitrario:

> Si queremos mantener la identidad operatoria del Barroco y del pliegue, hay que demostrar que el pliegue permanece limitado en los otros casos, y que en el barroco conoce una liberación sin límites, cuyas condiciones son determinables. Los pliegues parecen abandonar sus soportes, tejido, granito y nube, para entrar en un concurso infinito [. . .] Los mismos rasgos considerados rigurosamente deben explicar la extrema especificidad del Barroco, y la posibilidad de extenderlo fuera de sus límites históricos, sin extensión arbitraria: esta es la aportación del Barroco al arte en general (Deleuze, 1989: 50).

---

6. Es fuerte la referencia en la reflexión latinoamericana al barroco colonial. Mabel Moraña ha situado en ese período el surgimiento de la "conciencia criolla", en el cual las colonias españolas en América comienzan a generar fenómenos culturales diferentes de la metrópolis, y se comienza a reflexionar sobre esa diferencia. Ver: Moraña, 1998.

Una infinidad de pliegues puede contrastar con un infinito no plegado, que es lo que parece desprenderse del análisis que hace Kant del sentimiento de lo sublime[7]. Pero la estrategia del plegado es un tipo particular de respuesta a la necesidad de presentación de aquello que no se logra identificar. Se realiza una operación como respuesta, otorgando relevancia a la dimensión performativa de la expresión.

Un modo referencial de relacionar la expresión con el infinito, lo absoluto, lo monstruoso (varios son los términos que designan este objeto particular situado más allá del límite) para dar respuesta al problema de lo sublime, puede provocar el silencio, que es una de las manifestaciones posibles de esta estética (aquello que Hegel llama "forma negativa"). Pero Kant, sin embargo, invoca la figura de lo colosal, figura en el límite, que permite intuir cierta elasticidad del plano expresivo, sentirlo recorrido por vectorialidades en fuga. Lo colosal es tal vez el modo marginal en que la temática del pliegue se manifiesta en Kant; en todo caso, si no calla, el filósofo habla poco sobre el tema, como si hubiera en él algo siniestro.

Revalorización del barroco.

Decía al principio de esta introducción que un sector de la crítica contemporánea latinoamericana (en particular aquellos que se han reconocido afines al neobarroco) expropia la categoría estética de lo sublime,

7. Jacques Derrida (2001: 142), leyendo la analítica kantiana, vislumbra "una columna infinita pero truncada" como la imagen más patente de lo colosal en el texto.

invirtiendo los términos valorativos: aquello que en Europa, y en particular en la tesis kantiana que inaugura la modernidad, se percibe como un aspecto marginal de la reflexión estética, pasa a tener relevancia en el discurso crítico. Recuperando expresiones y modos de pensamiento marginales, se recupera aquello que la estética de Kant había tratado como "mero apéndice". Algunos de los temas, que aparecen en la reflexión en torno a lo sublime, reaparecen en los autores latinoamericanos; es el caso de términos como *borde*, *límite*, *monstruo* o *resistencia*, que son ocupados en el *espacio crítico* neobarroco, en el sentido que da Tamara Kamenszain (488) a esta expresión.

Del mismo modo, se procede a una revaloración del barroco en Latinoamérica que viene por dos vías: una, la valoración que los intelectuales de la generación del 27' y otros habían iniciado en España con las relecturas de Góngora. El encuentro de Lezama Lima con Juan Ramón Jiménez, exiliado republicano, cuando estuvo en Cuba en 1936 fue decisivo en este sentido, así como lo fueron también los contactos que algunos españoles del período tuvieron con el grupo que se nucleaba en torno a la revista *Orígenes*, con figuras como el intelectual mexicano Alfonso Reyes, quien participó de los homenajes a Góngora en el centenario. La otra vía consiste en una estimación crítica que señalaba al siglo de oro como período canónico de las letras hispánicas, a contrapelo de lo que ocurriera en los relatos de la historia literaria elaborados sobre el rechazo del período barroco como instancia canónica:

> En la literatura en lengua española, después de la furia del 'Siglo de Oro', sería

necesario esperar hasta el modernismo de finales del siglo pasado (1880-1910), para encontrar un nuevo momento de irrupción creadora, no habiendo nada en el tiempo intermedio, salvo "tímidas manchas de verdor" (Bécquer, Rosalía de Castro), que se compare a Coleridge, Leopardi o Hölderlin, nada que se parezca a Baudelaire. Es lo que opina el poeta mexicano Octavio Paz, uno de los más agudos y actualizados críticos latinoamericanos, en su estudio sobre Rubén Darío. En el mismo sentido se expresaba, polémicamente, Huidobro: "Desde el Siglo de Oro las letras españolas son un desierto hasta Rubén Darío" (Haroldo de Campos, 1979: 284).[8]

---

8. Y en efecto, será en el período del modernismo y el Art-Noveau donde se reconocerá una primera tentativa de resurrección del barroco: "Dado como muerto y enterrado en el siglo XIX -aplastado por la marroquinería neoclásica, que lo tomó como modelo exorcizado de mal decir-, el barroco comienza a reemerger ya a fines del siglo XIX, cuando aparece el término 'neobarroco' entre las fiorituras del Art-Noveau que desafiaban en su remolino vegetal el utilitarismo contable del burgués" (Perlongher, 1997a: 93).

La estética del modernismo y el Art-Noveau no solo es vista por los escritores neobarrocos como el primer gran rescate del lenguaje literario del barroco áureo, sino como la primera tentativa experimentalista del lenguaje con un signo diverso del que exhibirían posteriormente las vanguardias: una experimentación como práctica inmanente y no como plasmación de un proyecto. El modernismo, por ello, es el primer movimiento en las letras hispánicas que se asoma al límite, y en donde se manifiestan síntomas de heterogeneidad. Se releen y reivindican en Lezama Lima los modernistas cubanos, Martí y Julián del Casal (a quien Lezama dedica su "Oda a Julián del Casal"), o en el Río de la Plata autores como Herrera y Reissig, Delmira Agustini o Leopoldo Lugones.

Me ocuparé de cómo se produce esta inversión valorativa del barroco en América Latina, donde el rescate siguió luego vías diversas de las que se dieron en Europa. En primer lugar, puede decirse hay en la valoración latinoamericana más un acto de encuentro que un sentimiento de pérdida. En el barroco áureo, el alejamiento del *logos,* que Sarduy (183) sitúa como rasgo del arte del período, era experimentado como sentimiento de melancolía, cierto sentimiento de duelo por la pérdida del objeto. En el neobarroco latinoamericano, este duelo se transforma en celebración por el nacimiento de una lengua popular, lumpen o marginal. Así, se lee a Lezama Lima celebrando la expresión de "otra corriente sumergida, donde aparecen los retablos verbales que nos dan rebrillo y liberación de la casa metropolitana" (Lezama Lima, 1993b: 83). Esta otra corriente se manifiesta en voces plebeyas; aflora en zonas geográficas y en capas sociales marginales:

> En las fiestas de Nevruz, en la Persia del libro de las leyendas, al comienzo del año y de la primavera, se volcaba en la gran feria, junto con el primor nativo hecho a vista de todos, con el aviso de la visita de lo desconocido y maravilloso, hasta que en el cansancio del fin de la feria, llegaba el indio con el caballo encantado. De la misma manera, después de la fatiga verbal que se observa ya en la época de Felipe IV, tiene que acudir el encantamiento de la voz que se alza corpulenta como la noche que absorbe el ombú, en el vivaqueo de los estancieros sureños, en la conceptista sátira vecinal del virreinato

> mexicano. Por lo mismo, como en las dificultades para la emisión que aparecen en el *Popol Vuh*, el americano no recibe una tradición verbal, sino la pone en activo, con desconfianza, con encantamiento, con atractiva puericia (Lezama Lima, 1993b: 83).

Mientras en Lezama se afirman como sujetos de una discursividad emergente el indio, el gaucho, las expresiones de las sátiras vecinales que apelan a la memoria del carnaval, en los neobarrocos transplatinos tiende a aflorar la lengua lumpen: "en la literatura argentina el lumpen figura un poco como el límite" (Perlongher, 1997a: 137). En el caso particular de Néstor Perlongher, el sujeto preferido es el *miché*, prostituto masculino brasileño que fue tema de su investigación antropológica.

A diferencia del sentimiento de pérdida del barroco europeo del siglo XVII, el neobarroco en América Latina no busca algo (lenguaje, objeto) perdido sino que lo encuentra, en instancias de un devenir *otros* mediante la escritura: la escritura es un espacio de experiencia de alteridades. El encuentro de un lenguaje que vive en los márgenes implica un rechazo a la lectura del barroco como estilo represivo, arte de propaganda para las masas, que ha sido la postura de una parte de la crítica europea. Aquí habría una segunda inversión valorativa, pues, al contrario, se relee el barroco como un arte que promueve inestabilidades y erosiona fijezas, producto de su puesta en escena de la heterogeneidad. El barroco pasa a ser políticamente subversivo:

> Por más que se hable de un barroco de la Contrarreforma, el barroco no es arte de propaganda. [. . .] El arte barroco repudia las formas que sugieren lo inerte o lo permanente, colmo del engaño. Enfatiza el movimiento y el perpetuo juego de las diferencias, dinámica de fuerzas figuradas en fenómenos. Es un arte de la abundancia del ánimo y de las emociones, que no son jamás, sin embargo, transparentes (Echavarren , 1996: 14-15).

La heterogeneidad manifiesta entre el plano de la expresión y el plano de los cuerpos, se da justamente por este movimiento a contramano de los cuerpos frente a una expresión que busca asignarles una identidad. Toda estabilización que permita fijar identidades es asociada a lo inerte, entendiendo, como lo entiende Lezama Lima (1981: 259), que "el reposo absoluto es la muerte". El fenómeno de la confrontación de la expresión con algo que no encaja en sus límites ya se aprecia en la escritura colonial de América, donde los modos de expresión metropolitanos se confrontan con un universo que no encaja en ellos, y también a formas expresivas y lenguajes desconocidos, a modos de expresión diversos. Es por esta razón que Perlongher habla del barroco como un *arte antioccidental* que opera mezclas transculturales.

El choque de estos planos (lenguaje con cuerpos, lenguaje con códigos lingüísticos y culturales diversos, con las formas de autorreferencia de los sectores marginales) no se da sin conflicto. Una razón

antropofágica funda aquellas praxis discursivas que toman la expresión metropolitana para devorarla y hacer con ella algo nuevo. Para Haroldo de Campos, la antropofagia consiste en lo siguiente:

> Es el pensamiento del devoramiento crítico del legado cultural universal, elaborado no a partir de la perspectiva sumisa y reconciliada del "buen salvaje", (idealizado bajo el modelo de las virtudes europeas en el Romanticismo brasileño de tipo nativista, en Gonçalves Dias y José de Alencar, por ejemplo) sino conforme al punto de vista insolente del "mal salvaje", devorador de hombres blancos, antropófago. No invoca una sumisión (una catequesis), sino una transculturación, o, mejor aún, una "transvaloración": una visión crítica de la Historia como función negativa (en el sentido de Nietszche), que sea capaz tanto de apropiación como de expropiación, desjerarquización, desconstrucción (2000: 3-4).

La antropofagización del legado cultural europeo lleva a otra inversión valorativa del barroco: el barroco no es ya el retorno de una constante artística, como ocurre en el relato de la historia del arte al estilo de Wölfflin o de D'Ors, sino que siempre trae la diferencia. Este rechazo a la idea de retorno se aprecia en varios de los autores que se ocupan de la temática. El neobarroco no es un simple retorno del barroco y, en general, se rechaza la idea de retorno de una constante, en favor de una concepción del arte

como práctica diferenciadora, que tiende a expresar devenires y a promover transformaciones. Lezama Lima, por ejemplo, no acepta la idea de T. S. Eliot de que en arte se estén reciclando permanentemente los mitos clásicos. En la búsqueda de elementos comunes entre las imágenes y los mitos más dispares, emerge no *lo mismo*, sino la novedad:

> Eliot pretende, en realidad, no acercarse a los nuevos mitos, con respecto a los cuales parece mostrarse dubitativo y reservado, o a la vivencia de los mitos ancestrales, sino al resguardo que ofrecen esos mitos a las obras contemporáneas, los que le otorgan como nobleza clásica. Por eso, su crítica es escencialmente pesimista o crepuscular, pues él cree que los maestros antiguos no pueden ser sobrepasados, quedando tan sólo la fruición de repetir, tal vez con nuevo acento. Apreciación cercana al pesimismo spengleriano y al eterno retorno que asegura en la finitud de las combinatorias, el posible *ricorso*. [. . .]
>
> Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuras, y sus enigmas con un rostro desconocido (Lezama Lima, 1993b: 13-14).

El neobarroco, por tanto, no renuncia a lo viejo, siempre y cuando pueda realizar sobre él una operación diferenciadora. El gusto *retro* que en él se aprecia, por ejemplo, se distingue de un retorno

nostálgico al pasado porque hace que el pasado vuelva como provocación. Omar Calabrese, refiriéndose específicamente a la problemática de la distinción entre barroco y neobarroco, sostiene:

> Naturalmente, la referencia al barroco funciona por analogía [. . .]. Pero en ningún sentido implica una recuperación hipotética del período. Del mismo modo que la idea de desarrollo o progreso en una civilización debe ser rechazada por excesivamente determinista, también la idea de ciclos debe ser considerada como idealista y metahistórica en un grado inaceptable. "Nunca se entra dos veces en el mismo río", en otras palabras (Calabrese, 1992: 15).[9]

A partir de esta idea de un retorno diferencial, es posible exponer algunas de estas diferencias entre el barroco histórico y el neobarroco, tal y

9. Las traducciones de Calabrese son mías, a partir de la siguiente edición: Calabrese, Omar (1992). *Neo-baroque. A sign of the times*. Princeton University Press: Princeton.

10. El gesto anacrónico, ahistórico, de rescatar para el presente ciertos conceptos y estrategias de una serie de fenómenos estéticos del siglo XVII llamados posteriormente barroco, en una invención de la tradición estética hegeliana, le ha ganado al movimiento neobarroco detractores. Un ejemplo de esto se puede encontrar en Pierrette Malcuzynski (1994: 160), quien critica el hecho de que en la elaboración conceptual del neobarroco se manifiesta con frecuencia una fusión acrítica de categorías heterogéneas y que provienen de paradigmas epistemológicos diversos, como sería el caso de Sarduy, que "echa en un mismo saco 'psitextanálisis' freudo-lacaniano, lingüística postsaussureana y tipología poética bajtiniana, lo sacude todo y

como son percibidas por los autores asociados a esta corriente. La siguiente es una tentativa de replantear algunas cuestiones relativas a este tema que ya han sido planteadas, principalmente por Deleuze (1989), Perlongher (1997), Echavarren (1996), Calabrese (1992), y Sarduy (1979).[10]

Una primera diferencia es que todo texto barroco áureo es traducible, se puede reponer el texto "normal", mientras que el neobarroco no permite esta traducción. El ejemplo clásico de traducción de una obra barroca es el análisis que Dámaso Alonso realiza de las *Soledades* de Góngora, desmontando su aparato retórico y prosificando la historia, de modo de dejar asentada la lógica narrativa subyacente. Sobre esta forma de lectura Néstor Perlongher señala:

> Góngora parte de las metáforas en uso en el rebuscado código de la época y las eleva al cuadrado, las remetaforiza. Con ese artificio se

---

afirma que ha producido una 'semiología de lo barroco', al mismo tiempo que remite a un 'neobarroco' contemporáneo..." Pero hay que considerar que el rescate que el neobarroco realiza no esconde su propio carácter de invención, y lo hace como provocación. Walter Moser (1998; 79-80) distingue dos usos del concepto barroco: uno ontológico, destinado a establecer un ser cultural latinoamericano, y otro estratégico, característico del neobarroco, y que Moser entiende del siguiente modo: "consiste en utilizar el paradigma barroco, que deviene material disponible en el proceso de reciclaje cultural, con el fin de conferirle una función y un valor específicos, dentro de una situación particular." Prosigue el autor: "Sin de ningún modo, por ello, fijarlo en esta función. El barroco adquiriría entonces significaciones y sería depositario de valores según las necesidades de un debate o de un combate cultural. Es así que el asunto del neobarroco latinoamericano presenta un caso claro de este uso estratégico" (mi traducción).

> complica, pero también se resguarda la posibilidad de decodificar a su vez la simbología cifrada de alusiones barrocas y restaurar el texto "normal". Trabajo magistralmente realizado, sobre la poesía de Góngora, por Dámaso Alonso. Sin embargo, la versión traducida no es sino una versión más (Perlongher, 1997a: 115).[11]

La posibilidad de reponer el texto "normal" de una obra barroca se debe a que en el siglo XVII las divergencias tienden a resolverse, exactamente como ocurre en la armonía de Bach[12]. El arte del XVII aún postula un logos, aunque este se esconda, o se pierdan de vista sus límites. Si hay una divergencia, hay una instancia interpretativa que permite

---

11. A partir de esta premisa, que invita a forjar interpretaciones alternativas a la de Dámaso Alonso, la crítica neobarroca ensayó una relectura de la poesía gongorina como el espacio verbal donde se "altera el sentido de un fin": "No se trata de encontrar un remate cabal y necesario a una historia única. La escritura barroca obedece a la noción de proceso indefinido, si no infinito. Las Soledades terminan por agotamiento momentáneo de las líneas de fuerza que las recorren. El discurrir natural y el artificial, el conflicto de las pulsiones significantes, las curvas parabólicas del vuelo de las aves de presa que rematan la Soledad segunda no llevan a un fin sino al término de un periplo. Las Soledades se cierran cuando Proserpina desciende al Hades con Plutón. No es un final, sino el término provisorio de un despliegue" (Echavarren, 1996: 17). Esta interpretación tiene un vínculo íntimo con la idea de la una alteración teleológica que Kant desarrolla en la "Analítica de lo Sublime".

12. La analogía con la armonía musical barroca fue desarrollada por Deleuze: "La razón clásica se ha desmoronado a causa de las divergencias, incomposibilidades, desacuerdos, disonancias. Pero el Barroco es la última tentativa de reconstituir una razón clásica, distribuyendo las divergencias

resolverla, y esa instancia interpretativa está fundamentada en el punto de vista de quien pondera la correspondencia. Sostiene Severo Sarduy:

> El barroco europeo y el primer barroco colonial latinoamericano se dan como imágenes de un universo móvil y descentrado –como hemos visto– pero aún armónico; se constituyen como portadores de una consonancia: la que tienen con la homogeneidad y el ritmo del logos exterior que los organiza y precede, aun si ese logos se caracteriza por su infinitud, por lo inagotable de su despliegue (Sarduy, 1979: 183).

Proceder a la prosificación del poema es descubrir tras el texto lírico un soporte lógico, que en el texto gongorino resulta ser una narración sepultada tras la maquinaria retórica que infla la textualidad. El mismo Dámaso Alonso enfatiza el hecho de que la presencia de un estrato narrativo en el texto no implica una subordinación del texto a la narración, sino que el polo lírico posee mayor relie-

---

en otros tantos mundos posibles, convirtiendo las incomposibilidades en otras tantas fronteras entre los mundos. Los desacuerdos que surgen en un mismo mundo pueden ser violentos, pero se resuelven en acordes, porque las únicas disonancias irreductibles son entre mundos diferentes. En resumen, el universo barroco ve difuminarse sus líneas melódicas, pero, lo que aparentemente pierde lo vuelve a ganar en armonía, por la armonía" (Deleuze, 1989: 108). Sobre la relación con la armonía de Bach, ver: ibíd., Cap. 9, "La nueva armonía".

ve. Se pone de manifiesto una tensión, pues el logos se postula como presente, pero en la lejanía. Su captación se tematiza como viaje.

En el neobarroco, en cambio, las divergencias tienden a afirmarse, haciendo imposible una reposición lógica. La poesía neobarroca resiste una lectura como la practicada por el método estilístico,[13] porque maximiza las tensiones y disonancias, e imposibilita su resolución:

> El barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del *logos* en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el *logos* no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia (Sarduy, 1979: 183).

Como segunda diferencia se puede señalar, con Deleuze, que mientras el barroco implica una condición de clausura, el neobarroco opera una apertura a flujos exteriores. Este autor desarrolla el problema desde su lectura de la categoría leibniziana de la mónada: "el ser-para el mundo de las mónadas está sometido a una condición de clausura al incluir todas las mónadas un solo y mismo mundo" (Deleuze,

13. Lo que no implica que no se le puedan aplicar algunas de las herramientas que este método aportó. En todo caso, la textualidad neobarroca apela a reelaboraciones críticas.

1989: 107). El mundo expresado por la mónada es el límite expansivo que ella tiene. Por más que intente sobrepasarlo, no puede. En la filosofía de Leibniz, la serie de elementos que componen el mundo está incluída en cada mónada, pero cada una expresa con claridad una zona determinada de esa serie. Una mónada puede, a lo sumo, expandir la zona de claridad, pero no puede entrar a expresar mundos incomposibles con el mundo que ella incluye. En el neobarroco, en cambio, las series divergen y se multiplican:

> Cuando la mónada está en conexión con series divergentes que pertenecen a mundos incomposibles, desaparece [esta] condición: diríase que la mónada, a caballo entre varios mundos, es mantenida semiabierta como por pinzas. En la medida en que el mundo está ahora constituído por series divergentes (caosmos), o que la tirada de dados sustituye al juego de lo Lleno, la mónada ya no puede incluir el mundo entero como en un círculo cerrado modificable por proyección, sino que se abre sobre una trayectoria o una espiral en expansión que se aleja cada vez más de un centro (Deleuze, 1989: 176).

La mónada es de este modo sustituída por el nómade, que se desplaza hacia fuera de los límites –de ello se deriva la condición de apertura que hace que la escritura neobarroca opere como espacio de experimentación de alteridades: se trata de un encuentro con la heterogeneidad, lo que Buci-

Gluckman (133) señala como "el Otro heterogéneo".[14] Deleuze habla de un arrastre hacia afuera, una tendencia a la fuga característica del mundo neobarroco. Cada uno de ellos entra en contacto con lo otro, deviene otros por una actividad de capturas y asimilaciones: para Deleuze (1989: 108) el mundo neobarroco "es un mundo de capturas más bien que de clausuras". Posee por ello un rasgo de dispersión, se monta sobre una diversidad de estilos y modos de enunciación, sin otorgar precedencia a ninguno. Esto lo diferencia del arte del siglo XVII, que mantenía el corpus clásico que los humanistas habían rescatado como referente fundamental:

> Si el barroco del Siglo de Oro [. . .] se monta sobre un suelo clásico, el neobarroco carece, ante la dispersión de los estilos contemporáneos, de un plano fijo donde implantar sus garras. Se monta, pues, a cualquier estilo (Perlongher, 1997a: 101).

De este modo, el plano de la expresión adopta una conducta que se calificaría como corporal, en el sentido de que se aprecia en él la inestabilidad resistente que caracteriza al cuerpo: en el caso de Perlongher, la escritura busca intensificar el ensamble de modificaciones, haciendo que la escritura misma se corporice. Es una escritura en el límite, que explora y pone en escena, en su propio acto de fuga, las tensiones entre los planos. El

14. Más adelante me referiré al problema de la heterogeneidad y sus síntomas.

texto se comporta como un sistema abierto, permeable a múltiples vectores que lo atraviesan generando en él un exceso.

La tercera diferencia a señalar sería que mientras el barroco histórico posee un carácter alegórico, el neobarroco es fetichista. El rasgo alegórico del barroco del siglo XVII fue puesto de relieve por Walter Benjamin, quien elaboró, estudiando el *Trauerspiel* alemán, un concepto singular de alegoría.[15] Esta aparece con el sentimiento melancólico que orienta la mirada del alegorista. La mirada melancólica percibe, en el objeto a que se dirige, la huella de una ausencia, haciendo del objeto un signo cuya ligadura con el logos se pierde de vista. Esto se relaciona con la problemática del logos en la lejanía planteada anteriormente, y

15. Peter Bürger (1992: 68-73) ha definido los rasgos del procedimiento alegórico tal y como lo entiende Benjamin: "1. El alegorista sustrae un elemento de la totalidad del contexto vital, aislándolo, privándolo de su función. La alegoría es por lo tanto esencialmente fragmento y por lo tanto lo opuesto del símbolo orgánico [. . .]. 2. El alegorista conecta los fragmentos aislados de la realidad y de ese modo crea un significado. Este significado es una asignación arbitraria, no se deriva del contexto original donde se encontraban los fragmentos. 3. Benjamin interpreta la actividad del alegorista como la expresión de la melancolía: 'Si el objeto se vuelve alegórico bajo la mirada de la melancolía, si la melancolía provoca que la vida abandone al objeto y que este permanezca al otro lado de la muerte, pero eternamente seguro, entonces el objeto se expone ante el alegorista, queda en su poder incondicionalmente. Ello implica que ahora el objeto es incapaz de generar ningún significado por sí mismo; el significado que adquiere es a través del alegorista'. [...] La relación del alegorista con las cosas está sujeta a una alternancia contante entre la envoltura y el exceso. [...] Benjamin también se ocupa del ámbito de la recepción. La alegoría, cuya esencia es ser fragmento, representa la historia como decadencia" (mi traducción).

es producto de la caída de la semejanza como fundamento de la episteme (Foucault, 1993: 56)[16]. Benjamin señala la pérdida eidética como rasgo distintivo del signo alegórico, que adquiere por ello un carácter fragmentario:

> En el ámbito de la intuición alegórica, la imagen es un fragmento, una runa. Su belleza como símbolo se evapora cuando la luz de la comprensión divina recae sobre ella. La falsa apariencia de totalidad se extingue. Pues el *eidos* desaparece, la sonrisa deja de existir y el cosmos que contenía se marchita (Benjamin, 1977: 176).[17]

El sentimiento de pérdida domina la mirada melancólica, que ve ocultarse la idealidad en un mundo en perpetua decadencia. La muerte se manifiesta en la superficie de las cosas, porque aquello que el melancólico ve como altamente significativo, se presenta como un misterio donde la significación originaria ha desaparecido:

> Cuanto mayor el significado, mayor la sujeción a la muerte, porque la muerte cava con mayor profundidad la línea escabrosa que delimita la naturaleza

16. Ver: nota 3 de este capítulo

17. Todas las traducciones del texto de Walter Benjamin son mías, a partir de la siguiente edición: Benjamin, Walter (1977). *The Origin of German Tragic Drama*, Londres: NLB.

> física del significado. Pero si la naturaleza ha estado siempre sujeta al poder de la muerte, es también cierto que esta siempre ha sido alegórica. Tanto el significado como la muerte se realizan en el desarrollo histórico, de la misma manera que se vinculan como simientes en el estado pecador de la criatura desgraciada (Benjamin, 1977: 166).

El rasgo alegórico se extiende desde el siglo XVII y llega a la modernidad. Buci-Glucksmann (1994) sigue en su estudio la línea de este rasgo hasta Baudelaire y Walter Benjamin. Peter Bürger (1992), por su parte, le da un lugar en la estrategia de composición de la obra de arte no orgánica en las vanguardias del siglo XX. El alegorismo conlleva un utopismo, implícito en el deseo de recuperación de una totalidad perdida para la mirada del melancólico. La desaparición del *eidos* a que hace referencia Benjamin implica la conciencia de su presencia fuera del objeto alegórico, el cual no es más que la huella de un *eidos* ausente. Lyotard (1991) ha vinculado esto a la problemática de la presentación negativa de lo sublime que será analizada luego.[18]

El neobarroco se aleja tanto del alegorismo del siglo XVII como de los mecanismos de composición vanguardistas en los que reaparece la ale-

---

18. Para Lyotard (1991; 184-185), el sentimiento de lo sublime es una manifestación del sujeto melancólico: "Se trata principalmente de una fidelidad al sentimiento filosófico por excelencia, la melancolía, como Kant lo sugería en las *Observaciones sobre los sentimientos de lo bello y de lo sublime*."

goría en la acepción que Benjamin elaboró. No se percibe detrás de las imágenes un elemento oculto a la mirada. Antes bien, la imagen actúa como fetiche, lo que implica una subversión del elemento alegórico: no se trata ya de adivinar un *logos* lejano cuya ligazón se ha perdido de vista, sino que el propio elemento vuelto fetiche cobra el poder de imantación que la alegoría cobraba por su remisión a una alteridad oculta. La actitud neobarroca no pasa por la búsqueda de una trascendencia, sino que es una dispersión por una superficie sígnica, persiguiendo una imagen traslaticia que actúa como movilizador y que no promete trascendencia alguna:

> El fetiche es la imagen de lo que todavía no tiene nombre, o ha dejado de tenerlo. De lo que tiene nombre ya estamos fuera, diría el fetichista, parafraseando a Wittgenstein. Es una imagen movible, vacilante, aunque de firme impronta. Parece autosuficiente, con poder propio (poder que sin embargo depende de un campo de asociaciones, y es por lo tanto delegado).
>
> Para Kant, la experiencia de lo sublime consiste en un conflicto de facultades; la facultad de representar, o imaginación, no es capaz de ilustrar adecuadamente las ideas de la razón. Sin embargo, lo intenta, dando lugar al juicio estético sublime, la impresión o efecto de una imagen inadecuada, que mal trasluce una idea, aunque la sugie-

> re, o lleva a pensarla. El fetiche, a mi ver, sería un caso inverso de lo sublime: una representación sin idea, una interrogación muda, impensable, aunque contundente (Echavarren, 1999: 30).

El apego a la imagen móvil es lo que genera el deslizamiento escriturario perceptible en la poesía neobarroca. El fetiche provoca el entusiasmo, pero es un entusiasmo que no se vincula a un ideal, sino que el propio fetiche actúa como movilizador de un modo autónomo. El fetichista busca poseer el objeto sin nombre, un elemento heterogéneo que expande la superficie discursiva. La escritura se complace en el desplazamiento, y no en la búsqueda o plasmación eidéticas. No es resultado de un deseo de trascendencia, sino una práctica que pasa por la asunción de heterogeneidades. La posesión del fetiche hace posible que las alteridades sean asumidas, mediante esa misma posesión, ya que el fetiche otorga un poder de transmutación, permite a quien se apodera de él el modelado de sí mismo.

De un modo asimilable a la oposición que elabora Benjamin entre alegoría y símbolo, el antropólogo Marc Augé (1996: 30) ha elaborado una oposición entre símbolo y fetiche. El fetiche se configura como "objeto fabricado que asocia varias materias; objeto tratado partiendo de la materia viva: despojo, animal, reliquia". Un objeto simbólico es un "signo de reconocimiento (se construyen relaciones entre objetos o entre seres y objetos)", mientras que el fetiche es un objeto tratado como "presencia real de un ser actual irre-

ductible a su manifestación". El fetiche implica por tanto un estar con ese otro ser actual cuya presencia se afirma, pero que carece de existencia fuera del objeto en que se manifiesta. El fetichista asume esa alteridad por el apego al objeto que la encarna. Cabe destacar el carácter de despojo o reliquia que establece Augé. Este retonará insistentemente en la poesía neobarroca, en el modo en que esta rearticula las relaciones sujeto-objeto, como lo ha señalado Nicolás Rosa:

> El sujeto se aliena de tal manera en el objeto que sólo **es** en cuanto objeto. El desamparo inicial del sujeto sólo puede ser llenado por el objeto, y cuando el objeto cobra ese brillo y ese precio absoluto se convierte en una reliquia, otro nombre del fetiche (Rosa; 1997: 44).

Por ello, la escritura neobarroca buscaba la corporeidad justamente a partir del rejunte de los despojos y las reliquias, como modo de, a través de ellos, devenir o mutar. Estrategia de corporización de la escritura, que, al igual que el cuerpo, deviene ensamble de modificaciones.

II. La tradición estética de lo sublime.

La tradición estética de lo sublime arranca de un texto anónimo, escrito en griego a inicios de la era cristiana, donde se define el sentimiento de lo sublime como el efecto de la plasmación del genio o de lo extraordinario (las traducciones del griego varían) en la obra poética. El autor anónimo de este tratado (atribuído a Longino o a Dionisio) postula: "el lenguaje sublime conduce a los que lo escuchan no a la persuasión sino al éxtasis" (*Sobre lo sublime*, 148-149).[19] La palabra clave aquí es el *éxtasis*, término griego que designa la salida de sí o el entusiasmo.

En una primera aproximación, se puede detectar un apartamiento de la función retórica (en el sentido de persuasiva) del discurso que aún subsiste en el análisis aristotélico, para equiparar los efectos de la obra a los de una experiencia que raya en lo religioso:

> En todas partes lo maravilloso, que va acompañado de asombro, es siempre superior a la persuasión y a lo que sólo es agradable. Pero si la acción de persuadir depende la mayoría de las veces de nosotros, las cualidades de lo sublime, sin embargo, que proporcionan un poder y

19. Cito por la edición de Gredos. Para el texto en griego, consulté la edición de The Loeb Classical Library. Agradezco a Enrique Pérez Benito, del Departamento de estudios Clásicos de la Universidad de Valladolid, por los aportes que me hizo sobre el uso de los términos griegos en el tratado.

> una fuerza invencible al discurso, dominan por entero al oyente. (Ibíd., 149)

Pese a que la palabra griega que da nombre al tratado (υψουξ) conlleva la idea de una elevación, el tratado insinúa una duplicidad en la dirección que el éxtasis puede tomar: el movimiento ascendente (υψουξ) o el descendente (βαθουξ). La pregunta que se plantea en el tratado es: "si existe un arte (τεχνη) de lo sublime o de su opuesto" (ibíd., 149), oponiendo lo elevado a lo profundo, e indicando con ello que la salida de sí no implica necesariamente una dirección prefijada de antemano. Entre quienes tradujeron el término, ha habido numerosos defensores de su traducción como *elevación*.[20] La palabra que usa Kant, por ejemplo, posee ese sentido. El término *sublime*, que viene del latín, se introdujo tardíamente ligado a la teoría de los estilos que existía en la antigüedad. Corominas (1986, V, 713) indica una relación etimológica entre este término y el latín *limen*, significando "lo que llega casi hasta el umbral".

La *Crítica del Juicio* de Kant es el texto que establece los parámetros de reflexión sobre lo sublime del romanticismo en adelante. En ese texto se inscribe la "Analítica de lo sublime". A partir de él, la noción no ha cesado de animar el debate estético. Dos textos contemporáneos la rearticulan: *Leçons sur l'Analitique du sublime* de Jean-François Lyotard (ya citado), y *La vérité en peinture* de Jacques Derrida. Ambos comentan la estética de Kant, y se detienen

20. Tal es el caso, por ejemplo, de Curtius (1953), quien critica la traducción del término griego como "sublime", y propone sustituirlo por "elevado".

particularmente en el problema de lo sublime, retirándole el estatuto marginal que posee en el plan de la *Crítica del juicio*. Si para Kant el tema de lo sublime es "un simple suplemento al juicio estético de la finalidad de la naturaleza" (Kant, 1977: 148), lo es por considerar que un juicio analítico sobre la sublimidad de un fenómeno solo puede ser subjetivo. No hay objeto que plasme lo sublime, que lo *sea*, sino que este sentimiento brota de una no conformidad, que reside exclusivamente en el sujeto, entre la aprehensión y la comprensión. Este conflicto de facultades atestigua justamente la heterogeneidad entre los planos a que hace referencia Deleuze. Pues lo que se presenta en el plano de la expresión es comprensible solo parcialmente si en este plano el sujeto aprehende por detrás de él una formalización diversa: cuerpos que resisten una formalización expresiva, una no coincidencia entre forma y sustancia. (Deleuze, 1994b: 125-127)

Los juicios sobre lo bello y lo sublime aplicados a un objeto son juicios estéticos reflexivos, que comparten rasgos comunes:

> Lo bello tiene de común con lo sublime que ambos placen por sí mismos. Además, ninguno de los dos presupone un juicio sensible determinante, ni uno lógico determinante, sino un juicio de reflexión; consiguientemente, la satisfacción no depende de una sensación, como la de lo agradable, ni de un concepto determinado, como la satisfacción en el bien, siendo, sin embargo, referida a conceptos, aunque indeterminado queda cuáles; por tanto, la satis-

> facción se enlaza con la mera exposición o facultad de la misma, mediante lo cual la facultad de exposición o imaginación es considerada, en una intuición dada, en conformidad con la *facultad de los conceptos* del entendimiento o de la razón como impulsión de esta última. De aquí también que los juicios de esas dos clases sean particulares, y se presenten, sin embargo, como universalmente valederos en consideración del sujeto, aunque no tengan pretensión más que al sentimiento de placer y no a un conocimiento del objeto (Kant, 1977: 145).

El gusto obedece a un juicio espontáneo, que no remite a conceptos determinados previamente, sino que los conceptos que fundamentan el juicio estético son, para Kant, indeterminados: el gusto se manifiesta como un anticipo imaginativo de los conceptos del entendimiento y de la razón. En el caso de lo bello, se trata de la percepción de una forma terminada, autotélica, que anticipa en la formulación kantiana la comprensión teleológica de la naturaleza. Lo sublime, en cambio, se manifestaría en un objeto que exhibiera un desborde del *telos* captado por la comprensión, y es por ello un concepto indeterminado de la razón. Esta última postula un plano que trasciende la totalidad teleológica, que no llega a ser captado por la comprensión. En la filosofía kantiana puede remitirse este plano a lo divino o a lo ideal, pero también a lo monstruoso, al caos y al abismo. Aparece por tanto en esta estética una ambigüedad similar a la del texto de la Antigüedad.

Según Kant, la diferencia fundamental entre lo bello y lo sublime está dada por el hecho de que mientras el juicio estético sobre lo bello se formula a partir de una finalidad formal (no teleológica) objetiva, según la cual "el objeto parece, en cierto modo, ser determinado de antemano para nuestro Juicio" (Kant, 1977: 146), lo sublime, en cambio, se genera a partir de un objeto cuya forma parece carente de finalidad, "inadecuado" –agrega Kant– "para nuestra facultad de exponer y, en cierto modo, violento para la imaginación" (ibíd). Es un objeto que se percibe como ilimitado, una forma donde se presenta el infinito. La finalidad formal de lo bello es aquello que permite definir el objeto bello como limitado.

Lo sublime, en cambio, se presenta con los siguientes rasgos: "un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada *ilimitación*, y pensada, sin embargo, una totalidad de la misma" (146-7). Cabe aclarar que la informalidad del objeto no implica que este carezca de límite, sino que lo ilimitado es la presentación que la imaginación ofrece del objeto. En lo inmenso, el límite se pierde de vista. La mirada puede captar el objeto de modo parcial, mientras la imaginación se aboca a presentarlo de modo total.

Hay que tomar en cuenta la definición del final del "Tercer momento" de la "Analítica de lo bello" para comprender la distinción establecida: "Belleza es forma de la *finalidad* de un objeto en cuanto es percibida en él *sin la representación de un fin*" (Kant, 1977: 136). De esta definición se deduce la autotelia del objeto estético. Este no se somete a una finalidad externa, sino que presenta una forma de finalidad, constituyéndose como final en sí; cada

elemento que compone el objeto estéticamente considerado aporta a una finalidad intrínseca al mismo, sin verse reclamado por una finalidad externa, y configurando el objeto estético como un universo en sí. La estética kantiana inaugura históricamente con este planteo el método formalista de comprensión estética. La tercera crítica, la *Crítica del juicio*, arriesga una tentativa de conciliación entre la razón pura y la razón práctica, mediante el análisis del juicio teleológico. En el camino a esta conciliación, el filósofo verá, en el juicio estético que afirma la belleza de un objeto, el testimonio de una concordancia, en el plano suprasensible, entre la naturaleza moral del ser humano y la totalidad teleológica de la naturaleza.

Derrida pondrá en cuestión este punto mostrando que la noción de "finalidad sin fin" es producto de un corte, una mutilación (y por tanto un acto de violencia) operada por el discurso crítico de Kant.[21] En su discusión de las distinciones kantianas, Derrida denuncia la imposición de una finalidad formal, y restituye el papel del *párergon*, el marco o el ornato, que Kant intenta marginar recortándolo de la obra. El objeto bello, en la formulación kantiana, no está determinado por una finalidad externa, pero presenta "forma de finalidad". Es decir, se recorta de la apreciación de belleza el juicio teleológico. La ausencia de final, la preposición *sin*, es fundamental al juicio sobre lo bello. Lo bello es tal por un corte que determina los bordes del objeto, por el rasgo o traza que deja la privación:

21. Ver: el capítulo "El sin del corte puro", Derrida, 2001: 93-126.

> Para que el corte aparezca –y solo puede hacerlo de acuerdo con su reborde– hace falta que la finalidad interrumpida se deje ver, como finalidad y como interruptura: como reborde. La sola finalidad no es bella, tampoco la ausencia *de* objeto, que se distinguirá aquí de la ausencia *del* objetivo. *Se llama* bella (*se llama* resulta aquí, ya lo vimos, lo esencial) a la finalidad-sin-fin. Por consiguiente, es el *sin* lo que cuenta para la belleza, ni la finalidad ni el fin, ni el objetivo que falta ni la falta del objetivo son importantes cuando se trata de belleza, sino el reborde en *sin* del corte puro, o el *sin* de la finalidad-sin-fin (Derrida, 2001: 98).

El objeto estético, juzgado como bello, manifiesta una falta, está privado de función, y por ello, en su *defunción*, se diferencia del útil heideggeriano, que Derrida insiste en recordar. La muerte viene a cumplir un papel en la plasmación de lo bello:

> Interrumpiendo un funcionamiento finalizado pero dejando una traza, la muerte siempre tiene una relación esencial con este corte, el hiato de este abismo donde lo bello sorprende. La muerte lo anuncia, pero no es bella por sí misma. No da lugar a lo bello sino en la interruptura donde deja aparecer el *sin* (Derrida, 2001: 99).

El acto de corte, la privación del objeto de todo lo que no lo constituya como estético, implicará

la institución del *parergon*, aquello que rodea el *ergon*, marco, orla u ornato, pero también borde, margen, aquello que se constituye como contrapartida al corte de la exención, lo que resulta de la falta en el *ergon*. Si el corte deja el objeto inacabado, carente de algo, es el *parergon* lo que viene a suplir esta falta, dando terminación. El acto de corte implica una descomposición del objeto y una jerarquización de sus partes, en cuyo soporte formal se halla lo bello. Este soporte, paradójicamente, viene a revelarse como el *parergon*, aquello inicialmente considerado suplementario:

> Quiten de un cuadro toda representación, toda significancia, todo tema, y todo texto, como querer-decir, quítenle también todo el material (el lienzo, el color) que según Kant no puede ser bello por sí mismo, borren todo dibujo orientado por un fin determinable, sustraigan el fondo mural, su sostén social, histórico, económico, político, etc., ¿qué es lo que queda? El marco, el encuadre, juegos de formas y de líneas que son estructuralmente homogéneos con la estructura del marco (Derrida, 2001: 107).

Es notable que en el siglo XX, toda una tendencia a la abstracción de la vanguardia haya derivado justamente en esta dirección, exhibiendo la forma pura, destacando el papel de la línea, mostrando la severidad de su aislamiento. Sin embargo, la línea, ¿viene a ser la forma pura, o viene a ser la línea de corte, la exhibición de un corte abrupto, mellas o filo de espada, como dirá

Derrida? La línea simple puede también ser percibida como mostración de la heterogeneidad; el borde junto al cual el contemplador se asoma a algo que lo abruma. En todo caso, el *parergon* viene a disimular la violencia del corte, trata de que no queden huellas. En cambio, en lo sublime las marcas de la violencia quedan visibles, ponen la acción violenta al descubierto. Esto podría servir como un principio de diferenciación entre una estética de lo bello y otra de lo sublime: en la primera, la violencia es ocultada, mientras en la segunda, se la pone de manifiesto, destacándola.

Lyotard, por su lado, dedica todo su estudio a rearticular las nociones contenidas en la "Analítica de lo sublime" kantiana, acercándose a Derrida en su crítica a una estética basada en la finalidad formal. Al interrogarse sobre la necesidad que Kant tiene de introducir una reflexión sobre lo sublime en su crítica, Lyotard encuentra que el texto no permite dilucidar motivaciones; la Analítica de lo sublime no entronca con el proyecto kantiano de hallar una totalidad teleológica que permita conciliar la razón pura con la idea de la naturaleza:

> El "simple apéndice" a la elaboración crítica de la estética por la finalidad natural emprende así un viaje amenazante. Señala que otra estética puede ser no solo expuesta, sino también "deducida" según las reglas de la crítica. Esta otra estética es, o parece, "contra-final, *zweckwidrig*". El sentimiento de lo sublime es tambien estético, puesto que lo informa inmediatamente el pensamiento en su estado

> "subjetivo". Pero cierta cualidad del "estado" del pensamiento es procurado por cantidades puras, que desafían la imaginación. (Lyotard, 1991: 173).

Las *Leçons...* llaman la atención sobre el hecho de que si bien Kant restringe casi exclusivamente a los fenómenos de la naturaleza la capacidad de inducir el sentimiento de lo sublime, no es posible concebir lo sublime como entidad objetiva, por lo cual una estética de lo sublime se configura como una estética sin naturaleza. Kant insiste en esto:

> En lo que llamamos habitualmente sublime en la naturaleza, hay una carencia tan evidente de cualquier cosa *que lleve a principios objetivos particulares, y a formas naturales conformes a ellos*, que es más bien *en el caos* que la naturaleza induce principalmente nuestras ideas de lo sublime. . . (Kant, 1977: 99; el énfasis es mío).

Lyotard concluye por esto que el sentimiento de lo sublime se manifiesta cuando el sujeto carece de naturaleza, cuando se aparta de ella. Si lo bello surge de la percepción de una "finalidad sin fin" de las formas objetivas, lo sublime es la reacción del sujeto ante la ausencia de forma, y ante un desborde de la finalidad (en lo sublime, hay que notar, posee preeminencia el elemento cuantitativo, trata del problema de la presentación de algo demasiado grande para ser presentado). Por ello, la relación establecida

entre el pensamiento y la naturaleza en este caso sería una relación de "uso", el pensamiento deviene "el usuario de la naturaleza" (Lyotard, 1991: 71), utilizándola para darse un objeto que trasciende toda presentación. En ese sentido, se puede decir que el sentimiento de lo sublime implica para el sujeto una instancia de mutación, o, para decirlo con un término de Sarduy, de "artificialidad".

En otro texto sobre la temática de lo sublime, "El simbolismo de lo sublime" de Hegel, contenido en la *Estética*, se intenta dotar de sustancialidad las categorías estéticas de lo bello y lo sublime. La obra de arte simbólica, en la expresión hegeliana, viene a ser la expresión de una idea. El simbolismo de lo sublime consiste en la expresión de la idea de lo absoluto, en su oposición radical al universo fenoménico de la naturaleza. De modo que por otro camino también llegamos a una estética sin naturaleza:

> La sustancia única, captada como el significado propio de todo el universo, solo se establece verdaderamente como sustancia cuando es devuelta a sí misma, como pura interioridad y poder sustancial, fuera de su presencia en las vicisitudes fenoménicas, y por lo tanto haciéndose *independiente* de la finitud. Solo a través de esta intuición del ser divino como lo puramente espiritual y sin imagen, *en contraste* con lo mundano y lo natural, es el espíritu completamente extirpado de la natura-

> leza y lo sensible, y liberado de existencia en lo finito (Hegel, 1975: 371).[22]

Para Hegel, sin embargo, es posible una forma positiva de expresión de lo sublime: el arte panteísta. Llama de este modo a toda manifestación artística en la cual la sustancia divina se presenta efectivamente en elementos individuales de la naturaleza, objetivándose. Esta objetivación comporta un desvanecimiento de esos mismos elementos que expresan la divinidad:

> Como Unidad y Totalidad, lo Divino puede tornarse consciente solo a través de la disolución de los individuos particulares en los que lo divino se expresa como presente. Por un lado, [. . .] lo divino es concebido aquí como inmanente a los objetos más variados y por cierto, de modo más particular, como la cosa más excelente y la más preeminente de entre los diferentes existentes; pero, por otro lado, siendo el Uno esto, aquello y lo de más allá, y manifestándose en todas las cosas, los individuos y los particulares por esta misma razón aparecen como suplantados y disolviéndose (Hegel, 1975: 365).

La idea de disolución del objeto en Hegel tiene relación con el valor simbólico que este filósofo atribuye al objeto que plasma la idea. Si el

22. Todas las traducciones de Hegel son mías a partir de la siguiente edición: Hegel, G.W.F. 1975. *Aesthetics*. The Clarendon Press: Oxford.

símbolo en Hegel implica una contención de la idea en el significante, la expresión sublime viene a manifestar la dificultad de esa contención. El significante, por decirlo así, estalla, o expresa (como es el caso de la poesía hebrea en la interpretación hegeliana) la exterioridad de la sustancia divina al universo material:

> La sustancia es elevada sobre el simple fenómeno en el cual adquiere representación, a pesar de que esta puede ser expresada sólo en relación a lo fenoménico en general, porque como sustancia y esencialidad carece en sí misma de forma y es inaccesible a la visión concreta (Hegel, 1975: 364).

Atendiendo a esta situación paradójica, Jacques Derrida señala que lo sublime reside en el paso, en el salto que permite franquear el límite entre lo finito y lo infinito, y a la vez en el *pas*, negación que implica la interrupción de la representación, que da lugar al desborde:

> Kant y Hegel reflejan sin embargo la línea de corte o más bien el *paso* que franquea esta línea entre finito e infinito como lugar propio de lo sublime e interrupción de la belleza simbólica; no es sorprendente, entonces, que ambos consideren cierto judaísmo como la figura histórica de la irrupción sublime, uno, Kant, desde el punto de vista de la religión y la moral, en la prohibición de

> la representación icónica [...], el otro, Hegel, en la poesía hebraica considerada como la forma negativa más alta de lo sublime (Derrida, 2001: 143).

Hegel abre el camino para conceptualizar este traspaso no solo en su forma negativa, sino, como ocurre, para él, con el arte panteísta de oriente o del misticismo cristiano, en una forma positiva, como "el poder creativo de todas las cosas" (Hegel, 1975: 363). La interrupción de una función representativa y su sustitución por la noción de productividad caracterizará a la estética neobarroca. La línea de corte determina el límite, y el poder creativo conlleva el esfuerzo por superarlo, mediante una operación de creación constante de diferencias. El objeto entra en disolución, por ser el teatro de la variación.

La heterogeneidad.

Tanto Lyotard como Derrida señalan ciertos rasgos que no remiten tanto a las características de un objeto, como a una serie de estrategias que establecen la relación entre el objeto y su contemplador, o –en términos deleuzianos– la relación entre el plano de la expresión y el plano de los cuerpos. Lo que caracteriza estas relaciones en la estética de lo sublime es la discordancia, una heterogeneidad que exacerba la distancia entre uno y otro plano. Cierta violencia se manifiesta en la relación entre los planos del objeto, y esa violencia se traslada asimismo al contemplador. Pero, al mismo tiempo, el sentimiento estético surge en el deseo por perseguir el *otro objeto* (más adelante

veremos cómo Lyotard se refiere a esto) que se intuye más alla del límite de la presentación.

En el sexto capítulo de su libro, Lyotard se detiene en el "Comentario general sobre la exposición de los juicios estéticos reflexivos" que sigue a la "Analítica de lo sublime kantiana", donde se señalan rasgos que Lyotard llama "signos de la heterogeneidad". *Resistencia*, *presentación negativa*, *entusiasmo* y *simplicidad* son cuatro síntomas que aparecen en Kant, sobre los cuales Lyotard elabora una lectura. Con la aparición de estos rasgos se hace posible hablar de lo sublime, como el exacerbamiento de la tensión entre los planos.

La noción de *resistencia* refiere a la dificultad que el objeto pone para su comprensión. Mientras un poder del pensamiento, la aprehensión, promete un horizonte perceptivo creciente, el otro poder, la comprensión, no puede abarcarlo en su totalidad. Se ve desbordada por el exceso. Para comentar esta noción, Lyotard parte del concepto kantiano de interés:

> El gusto tiene por cualidad generar placer. Este placer se distingue de aquel que procura la satisfacción de una inclinación, y es diferente también de la satisfacción que puede provocar una buena acción, es decir la "satisfacción" de una ley moral. El criterio de esta doble diferencia es único: el interés (182).

El interés anula la percepción de lo bello, que exige una contemplación desinteresada. Lo sublime,

en cambio, establece una relación de oposición con el interés. Este no desaparece, sino que encuentra cierta oposición. En lo sublime opera cierta violencia, hay resistencia contra el interés de los sentidos (Kant, 1977: 170). Lyotard (183) dirá que la expresión de esta resistencia aparece como un conflicto afectivo donde lo sublime se constituye: conviven en el sujeto el pavor y la exaltación. La resistencia supone un rechazo, un sometimiento del sujeto al dolor. Para la aprehensión estética, es necesario sobreponerse e ir más allá del punto en el cual es sentido el rechazo. Se establece entonces una relación conflictiva.

Conflicto y resistencia no son dos instancias necesariamente coincidentes. Se puede conciliar un conflicto, pero esa conciliación no suprime la resistencia sino que la desplaza: "La conciliación, seguramente deseable, no borra en verdad el conflicto, sino que lo desplaza, y su signo, justamente la resistencia, reaparecerá en otra parte" (Lyotard: 184). De aquí proviene una suerte de vértigo, pues el desplazamiento es constante. El objeto se muestra inconmensurable, pone al pensamiento ante su propio límite. De modo que el pensamiento no cesa de desplazar ese límite en una u otra dirección, para abarcar zonas distintas pero siempre fragmentarias. Al margen de esas zonas abarcadas por la comprensión, se generan zonas nuevas de resistencia, de modo que siempre se mantiene viva una disonancia:

> Esta resistencia, que marca el sentimiento de lo sublime, viene a testimoniar que ese sentimiento resulta de la síntesis dinámica. Ello implica en efecto la inconmensurabilidad de un poder

> del pensamiento con otro. Si se admite por tanto, con Kant, que es la disonancia de este como tal, y no su resolución, lo que atestigua una finalidad, una consonancia suprema del pensamiento consigo mismo, habrá que concluir que ella es esencial al pensamiento cuando este se dirige a sus propios límites (lo que no puede dejar de hacer), experimentando su heterogeneidad. El pensamiento puede una cosa y su contrario: presentar un objeto como finito y al mismo tiempo concebirlo como actualmente infinito (Lyotard: 184).

Esto genera la situación paradójica según la cual el sentimiento sublime se da a partir de una representación finita de algo que siempre se sitúa más allá de los límites de la representación, de los límites del lenguaje. Ello hace que Kant afirme la no existencia de la representación de lo sublime en estado puro, excepto en la naturaleza (a pesar de que en las *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, él señala y clasifica numerosos objetos y personas). Aquello que llamamos lo sublime, pues, no se deja atrapar, siempre está retirándose. Su aparición periódica en términos del pensamiento, y su afloramiento estético, son síntoma un estado de crisis: la del pensamiento confrontado a sus límites. De allí que se vincule el sentimiento de lo sublime al de la melancolía, pues "lo absoluto no está jamás allá, jamás está dado en una representación, sino que está siempre 'presente' como apelación a pensar más allá del allá. Incomprensible, pero inolvidable. Jamás restituido, jamás abandonado" (Lyotard: 185).

El segundo signo de la heterogeneidad, la *presentación negativa* de lo sublime, se da precisamente a partir de este modo particular de *presencia* de lo absoluto: apelación a pensar más allá del allá, más allá de la línea de corte entre finito e infinito, lugar de interrupción de la belleza simbólica, presencia paradójica de una ausencia. No hay que confundir esta presentación negativa con la falta (no presencia) de algo en una obra. Habría que decir que en todo caso, la presentación negativa es la presencia sin presentación (Kant da el ejemplo de la presentación de lo divino en el judaísmo y el islam, donde se prohíbe su reproducción), o la presentación de un concepto que "se anuncia y se sustrae a la presentación en escena" (Derrida, 2001: 132). Derrida expone que el concepto de *parergon* se halla en íntima relación con la ausencia de algún elemento en el interior de la obra:

> Lo que los constituye como *parerga* [al vestido o a la columna], no es simplemente su exterioridad de excedente, sino el lazo estructural que los fija a la falta en el interior del *ergon*. Y esta falta sería constitutiva de la unidad misma del *ergon*. Sin esta falta, el *ergon* no necesitaría *parergon* (Derrida, 2001: 70).

El *parergon* es parte inseparable de la obra finita: es aquello que la finiquita determinando su forma. Por ello Derrida lo restituye desde los márgenes, pone los márgenes en relación de necesidad con el *ergon*. El *párergon* pone fin a la obra, le da su terminación. De ahí su cercanía íntima, metonímica, con la muerte.

Ahora bien, en el caso de la presentación negativa, el pensamiento de la presencia de lo absoluto o lo infinito hace que la imaginación se sienta ilimitada por la eliminación de sus propios límites. Ella se puede desencadenar, y arrastrar el pensamiento a la demencia del entusiasmo (Lyotard, 1991: 185). El sin-límite es la ausencia. Este ausente sólo se puede presentar de modo parcial, a través de huellas y vestigios, que son el rasgo de su retirada. El sin-límite en sí no se deja bordear, por ello Derrida insiste en la no oposición entre lo bello y lo sublime:

> Resulta difícil hablar de una oposición entre lo bello y lo sublime. La oposición solo podría surgir entre dos objetos determinados, con su contorno, sus bordes, su finitud. Pero si la diferencia entre lo bello y lo sublime no constituye una oposición, se debe precisamente a que la presencia de un límite es lo que le da forma a lo bello. Lo sublime se encuentra en un "objeto sin forma" y el "sin-límite" se "representa" en él o con motivo de él, permitiendo empero pensar la totalidad del sin-límite. Así lo bello parece presentar un concepto indeterminado del entendimiento, lo sublime un concepto indeterminado de la razón (Derrida, 2001: 135-136).

Si algo se opone a lo bello, en todo caso, sería aquello que no despierta sentimiento estético. En Kant, correspondería a aquello que sirve

como satisfacción de un interés sensible (la satisfacción de una inclinación) o suprasensible (la satisfacción que provoca una buena acción); lo bello, en cambio, proporciona un *placer desinteresado*. Lo sublime es lo que el sujeto experimenta cuando el interés es rechazado, cuando el objeto se muestra violento al interés de los sentidos, pero sin embargo, conserva un poder de apelación que hace que el sujeto se apegue a su presentación. Ese apego se deriva del deseo de encontrar al ausente para que haya una concordancia entre lo comprendido y lo aprehendido, concordancia en la que el sujeto se complace. Como el ausente no se presenta, el límite imaginativo necesita cumplir un esfuerzo de expansión. El desplazamiento del límite viene provocado por un efecto de arrastre, el desborde inherente a la experiencia de lo sublime, la imaginación es vectorialmente atravesada por una tendencia en retirada.

En la formulación de Lyotard, la retirada de este "más allá" implica un sustraerse a la "medida primera de la imaginación" (Lyotard, 1991: 186). Esta medida marcaría el máximo posible de lo que la imaginación puede presentar. El límite que esta medida impone se desplaza por el esfuerzo que la imaginación hace para expresar algo que la supera. Según Lyotard, lo que se presenta negativamente, se aparta de aquello normalmente presente según la medida de la imaginación (ibíd.). Se genera entonces todo un montaje jurídico, en el cual los contendores son finito e infinito. Antes, veíamos cómo Lyotard hablaba de un conflicto afectivo. Allí, el drama del pensamiento consistía en ser víctima de la tensión

entre sus poderes de presentación y comprensión. Ahora, el pensamiento finito de las formas se confronta con la posibilidad de un infinito que rebasa sus límites, se somete a prueba para tratar de asumir ese más allá. Derrida muestra esto plásticamente apelando a la imagen de un dique: "La exclusa o compuerta interrumpe un flujo, la inhibición hace crecer las aguas, y la acumulación ejerce presión sobre el límite" (Derrida, 2001: 136-137). A ello sigue el desborde, un estallido perceptivo que da lugar a representaciones diversas, o que puede llegar a cuestionar la noción misma de representación.

Lo absoluto, lo infinito, el caos, el vacío, el abismo (esos son los nombres que designan en los diversos textos que estoy citando lo que hay más alla, lo que supera la medida de lo imaginativo) tienen un modo de presencia particular: se retiran, se alejan, y generan a la vez atracción y rechazo, dolor y placer. Quedan el rasgo de esa retirada y el rasgo de la atracción. La atracción es atestiguada por el esfuerzo que la imaginación realiza por presentar el sin-límite, aunque esa presentación sea parcial, incompleta. Hay un complacerse en este esfuerzo, por ello el deseo de expresión de lo infinito en lo finito raya con el masoquismo:

> Lejos de afirmarse en el "buen derecho" de su propia finalidad y de renunciar al proceso, cada parte, o al menos una, encara padecer la falta que la pretensión del otro le hace sufrir y se esfuerza en mostrar por sus propios medios la inutilidad de esa pretensión

> en sí misma. Desembarazándose de los límites de la expresión que le son propios, la imaginación sugiere la presencia de aquello que no se puede presentar. Esta rompe sus límites, se desencadena, pero sustrayéndose a su finalidad, y por lo tanto anulándose en relación a esa finalidad (Lyotard: 187).

Además del conflicto jurídico (modelo adoptado por la escritura de Lyotard), hay otro modelo de comprensión del modo de presencia como apelación y paso a través de la línea de corte. En los ejemplos kantianos, los relatos de viaje ocupan un espacio privilegiado a la hora de testimoniar la experiencia de lo sublime. Lyotard insiste en la necesidad de un cierto grado de comunicabilidad entre los contendientes para que el conflicto pueda generarse, implicando la puesta a prueba del poder de contención de un lenguaje cercado por la disciplina de las formas. Para mantener esta comunicabilidad, hará falta la voz de un tercero, una suerte de intermediario que obre como traductor, y que permita mantener una distancia prudente que impida la aniquilación. Ingresa por esta vía una voz narrativa:

> El alejamiento requerido para la experiencia de lo sublime, ¿no abre la percepción al espacio del relato? La separación entre la aprehensión y la comprensión, ¿no invoca ya una voz narrativa?, ¿no invoca con una voz narrativa, lo colosal? (Derrida, 2001: 150).

Esta voz cuenta y describe lo que hay más allá del allá, realiza la invitación al viaje. La experiencia de lo sublime implica toda una travesía del pensamiento, que concita un sentido posible del éxtasis. El relato de esta travesía es lo que da soporte a la plasmación textual de lo sublime.

El *entusiasmo* es el tercer signo de la heterogeneidad. En Kant, la referencia a esta noción está vinculada al debate sobre las relaciones entre lo sublime y la idea moral del bien. La afección se muestra como un estado mental irracional, y por lo tanto carece de valor ético:

> La idea de bien con emoción se llama entusiasmo. Este estado de espíritu parece ser de tal manera sublime, que se opina generalmente que sin él no se puede realizar nada grande. Ahora bien: toda emoción es ciega, o en la elección de su fin, o, aun cuando éste lo haya dado la razón, en la realización del mismo, porque es el movimiento del espíritu que hace incapaz de organizar una libre reflexión de los principios para determinarse según ellos (Kant, 1977: 175).

El entusiasmo parece ser la categoría que más se acerca, de las señaladas por Lyotard (quien en otra parte analiza los alcances de esta noción para la filosofía de la práctica), a la reflexión sobre lo sublime en el texto de la antigüedad. En Kant, se trata de un efecto espontáneo que acompaña a la idea del bien cuando es estéticamente considerada.

En el texto de la antigüedad, en cambio, el dominio irresistible que un texto particular ejerce no implica parámetro moral alguno.

La visión iluminista de Kant parece operar un reduccionismo que se intentará subsanar mediante el análisis de otras nociones conexas, como las de demencia, furia, desesperación indignada. En el texto de la antigüedad, el *éxtasis* no implica en modo alguno sumisión al bien, sino la exploración de una exterioridad no calificada moralmente. Se trata de un apego espontáneo al objeto, el síntoma de cuya energía sería la durabilidad del efecto apelativo que el objeto produce. De hecho, al referirme al texto de la antigüedad, el *Tratado de lo sublime*, he señalado la duplicidad que ese texto insinúa: el *éxtasis* puede implicar tanto un movimiento ascendente (υψουξ) como descendente (βαθουξ), y estos términos no implican un parámetro moral. Parecerían, más bien, apelar a una topografía.

Continuando su análisis, Kant (1977: 175) coteja el entusiasmo con otros varios tipos de afección, como la furia y la desesperación, e incluso con la ausencia de afección ("*apatheia, phlegma in significatu bono*") para señalar que son sublimes estéticamente por su fuerza, su vigor y su permanencia. Lyotard (190) comenta: "Lo sublime no se distingue por las cualidades o los matices afectivos, sino por la cantidad de energía dispensada a la ocasión del objeto considerado sublime". Esta cantidad se traduce en tiempo, en la durabilidad del efecto, lo que Kant llama *admiración*, definida como "una estupefacción que no cesa al perderse la novedad"

(1977: 176). Según Kant, esta tiene lugar cuando "ideas sin intención y sin arte concurren, en su exposición, con la satisfacción estética" (ibíd). Esta es la imagen del bien espontáneo; Kant insiste en atribuir un sentido moral a todo apego a un objeto. En este caso, la presentación de una coincidencia natural entre la naturaleza y el bien, pues un acontecimiento de la naturaleza se acomoda al *telos* moral. Parece asomar en este enunciado un deseo de naturaleza arcádica, la utopía de una armonización en estado salvaje, donde cada acontecimiento nuevo adquiere automáticamente un sentido moral único. Sin embargo, la variedad de las afecciones permite adivinar que la tendencia al bien no es la única posible. Kant margina deliberadamente toda otra posiblidad. Habrá que esperar a Baudelaire para descubrir una atracción abierta por el mal. Lo interesante de la categoría del entusiasmo es esa apelación por un objeto en el cual la razón no puede realizarse, implicando un deseo de alteridad que Kant sitúa aparentemente en el plano utópico. En el entusismo se atestigua la tendencia en retirada que atraviesa vectorialmente a la imaginación.

La *simplicidad* es el último rasgo señalado por Lyotard, quien destaca el hecho de que en alemán (como ocurre en español) esta palabra evoca no solo lo que carece de complejidad, sino también lo tosco, lo inocente (Lyotard: 191-192). Kant trata del tema inmediatamente después de referirse a la demencia y el delirio. De modo que en la formulación kantiana, el asunto recibe una suerte de contaminación metonímica.

Kant hace la observación siguiente sobre este rasgo:

> *Sencillez* (finalidad sin arte) es, por decirlo así, el estilo de la naturaleza en lo sublime, y también de la moralidad, que es una segunda (suprasensible) naturaleza; de ésta conocemos sólo las leyes, sin poder alcanzar, mediante la intuición, la facultad suprasensible en nosotros mismos que encierra el fundamento de esa legislación (Kant, 1977: 179).

Al igual que en el caso anterior, Kant se apresura a situar el rasgo de modo conciliable con su teleología moral. La noción es de por sí ambigua. No resulta sencillo conciliar la complejidad de la categoría de lo sublime (su aspecto caótico, el paisaje de destrucción y muerte en la naturaleza) con este rasgo. Paradójicamente, el rasgo de la simplicidad se revela como dos posibilidades contrapuestas, el gran estilo o la ausencia de estilo:

> Esta observación abrupta se hace eco de la disputa que ha ocupado a la intelectualidad europea y la ocupa todavía hasta hoy: saber si el estilo sublime es el "gran estilo", o al contrario, la ausencia de todo estilo. Lo que se juega en esta controversia es, una vez mas, el conflicto entre una estética de la "presencia" con la poética pagana de la buena forma. El tratado de Longino se muestra dubitativo. Boileau, su traductor, se orienta netamente hacia la tesis de la simplicidad a medida que multiplica sus *Observaciones* sobre Longino. Fénelon

> opta sin dudar por la desnudez. La frase del sermón será más sublime cuanto más se despoje de elaboración, de ornatos, de artificios, como si ella proviniera directamente, por boca del predicador, de la voz divina. Tal es, en Kant, la "finalidad sin arte" del estilo sublime: sin artificio (Lyotard, 1991: 192).[23]

Pero, al ser situada más allá de las formas aprehensibles por la intuición, en lo suprasensible, se presenta como rasgo que se sustrae a la forma (rasgo de informalidad), implicando una sustracción a la *tejné*. Es una expresión indeterminada, indiferenciada, y por lo tanto puede resultar indiscernible. Como se ha visto más arriba, la naturaleza despierta el sentimiento de lo sublime principalmente cuando se presenta como caos. Una expresión simple del caos puede ser en sí una expresión caótica, por paradójico que esto pueda parecer. La artificialidad de la forma no se sustrae a esta posibilidad.

Teratología

Lo monstruoso y lo colosal son otras nociones vinculadas a esta reflexión en las que me interesa detenerme pues resultan relevantes para la presente reflexión. En esta

---

23. La disputa a la que hace referencia Lyotard tiene que ver con el debate en el seno de la Retórica sobre la teoría de los estilos. Desde la Antigüedad y hasta los siglos XVII y XVIII, se distinguían los estilos según la llamada "Rueda de Virgilio", que establecía las reglas de composición en los estilos bajo, medio y sublime (ver: Curtius, 1953). Kant estaría en una línea de ruptura con este esquema.

parte del desarrollo ya entraré en algunas de las formulaciones críticas sobre el barroco y el neo-barroco, que se pueden encontrar en las obras de Omar Calabrese.

La teratología (estudio de los monstruos) encuentra un espacio en la crítica kantiana, que refiere a lo monstruoso al ocuparse de señalar el objeto apto para un juicio estético puro sobre lo sublime. El monstruo se desliza subrepticiamente hacia el texto filosófico. Según Kant, la naturaleza salvaje es el lugar apto para la aplicación del juicio sobre la sublimidad. La obra de arte no es apta porque en ella es reconocible una finalidad humana, tanto en la forma como en el tamaño, y puede ser abarcada en un concepto. Un objeto cuyo tamaño rompe la finalidad constitutiva del concepto, es el monstruo (Kant, 1977: 109). El concepto viene a dar a las cosas un límite; el monstruo rompe el límite que funda el concepto, permaneciendo como un objeto que elude su captura conceptual, en fuga permanente; él se constituye en el devenir y el exceso.

El texto de Kant no se pronuncia sobre la existencia fenoménica del monstruo, pero lo declara objetivo. Se puede decir que es el *otro objeto* del que habla Lyotard, un objeto que se ofrece al pensamiento cuando un fenómeno es captado como signo, y pensado por tanto de dos modos diversos:

> ...como un objeto dado, y condicionado, en la experiencia, y como el efecto de una causalidad trascendente. Estos dos modos de pensar son "localizados", trascendentalmente, en dos domicilios facultativos diferentes. Son

> heterogéneos, y caracterizan al propio objeto de modo heterogéneo. Para la razón, el objeto que se presenta en el fenómeno es siempre un poco más "grande", ubicándose cerca del lugar de la Idea, y, para la imaginación, el objeto es siempre muy "grande" para ser presentado (Lyotard, 1991: 280).

El *otro objeto*, sugerido detrás, o más allá, de la presentación, puede pertenecer al plano ideal (como en el caso de la acción virtuosa, la acción se da en el plano fenoménico, pero remite al ideal trascendental del bien) o bien puede ser un monstruo, rompiendo la posibilidad de reducción conceptual. En el plano trascendental, lo ideal parece enfrentarse a lo monstruoso. Este último parece afectar de modo arbitrario y casual el campo de lo fenoménico, ejerciendo una violencia y generando formas irregulares que contravienen el ideal de belleza. Con su irrupción se asiste a un despliegue, se altera el sentido de un fin, pues lo monstruoso es un objeto carente de fijeza. Su captura implica un corrimiento constante del límite.

Omar Calabrese, en su estudio sobre el neobarroco, dedica un capítulo a la temática del monstruo, y apunta una serie de períodos históricos en los que esta figura reaparece, bastante similar a la serie que Lyotard formula como estadios de crisis en el pensamiento de las formas. Asomándose al fenómeno de la proliferación monstruosa en la cultura de masas contemporánea, Calabrese observa lo siguiente:

> Debe haber una relación superficial con el barroco, y con otros períodos que han producido un rango similar de monstruos: el final de la época romana, la baja edad media, la era romántica, y el período del expresionismo. Todas estas son épocas en que el monstruo representa no tanto lo sobrenatural o lo fantástico, sino lo "maravilloso", una cualidad que depende de la rareza y la casualidad de su aparición en la naturaleza y de la teleología oculta y misteriosa de su forma. [. . .] El problema central de la teratología, o de la ciencia de los monstruos, deriva de esto: se basa en el estudio de la irregularidad y se ocupa del exceso. (Calabrese, 1992: 91-92).[24]

El exceso que rompe un límite y la evasión de una teleología son los rasgos de lo monstruoso. Se diría que el monstruo es extralimitado, se ubica más allá del límite, instalado en la zona de resistencia que rechaza y violenta el interés sensible. La tentativa de su aprehensión implica un desplazamiento del límite, la formación en este de un pliegue aberrante que genera una catástrofe en la comprensión. Pero, por otra parte, esta tentativa es siempre necesaria a la expansión del pensamiento. El deseo de lo monstruoso imanta al pensamiento y lo lleva a presionar sus bordes. Lo sublime irrumpe en el

24. Mi traducción a partir de la edición en inglés (Princeton University Press: Princeton, 1992). Todas las traducciónes de Calabrese son realizadas a partir de este texto.

borde mismo, en la mirada al abismo o al océano, según ejemplos de la naturaleza proporcionados por el propio Kant. Para proyectar esa mirada, hay que estar ya en el borde mismo, en la línea de corte aludida por Derrida.

Este es el momento en que hace su aparición el coloso, la exhibición de un concepto, a la que Kant se aproxima del modo siguiente: "*colosal* se llama la mera exposición de un concepto casi demasiado grande para toda exposición (que confina con lo relativamente monstruoso)" (Kant, 1977: 154-5). El coloso pertenece aún a la representación, pero se haya en su límite, bordea lo externo. Es la punta que pliega el borde, que manifiesta una tendencia de fuga. Se concibe como la medida máxima de la imaginación, en la que esta se entrega a la demencia del entusiasmo. Lo colosal es la tentativa imaginativa de encontrar al ausente, la alteridad radical, a riesgo de toparse con la violencia y la muerte. No es aún el monstruo, que es demasiado grande para dejarse encerrar en la expresión, pero la tendencia aproximativa, asintótica hacia lo monstruoso de lo colosal es señalada por la expresión kantiana *casi-demasiado*:

> El *casi-demasiado* forma [. . .] la originalidad singular, sin reborde ni simple desborde, de lo colosal. Aunque tenga una relación esencial con la aproximación, con el movimiento aproximante de la aproximación, el concepto del "casi-demasiado", en tanto que concepto, no tiene nada de aproximación empírica. [. . .] El *casi-demasiado* mantiene cierta fijeza categorial. Se repite

> regularmente, y cada vez asociado a "grande". En efecto, Kant precisa, inmediatamente después, que la presentación de un concepto se torna difícil, en su "objetivo", cuando la intuición del objeto es "casi demasiado grande" para nuestro poder de aprehensión (Derrida, 2001: 134).

El coloso parece ser una figura de dos caras, la que se ve desde el interior del borde y la que da al exterior, bordeando a su vez al monstruo. Es la presentación negativa de lo monstruoso, la huella de su cuerpo en retirada: un signo que evidencia la heterogeneidad entre el plano de la expresión y el plano de los cuerpos. Para apreciarla, se necesita cierto grado de distancia, pero también una cercanía relativa. Ciertas características del coloso son enunciadas por Derrida: en primer lugar, el valor de talla, una medida que señala "el trazo de un corte, el filo de una espada, todas las incisiones que hacen mella en una superficie o en un espesor para abrir un camino en ellos, delimitar un contorno, una forma o una cantidad" (Derrida, 2001: 128); luego, la característica de impasibilidad: "el *kolossós* es indesplazable. No hay nada portátil en él. Es una inmovilidad pétrea y estática, un monumento de impasibilidad que se habrá levantado sobre la tierra después de haberse hundido, un poco en ella, y a veces enterrado" (Derrida, 2001: 129). Por último, la ausencia de *párergon*, su ruptura del marco: "En primer lugar porque no es una obra, un *ergon*; luego, porque lo infinito se presenta en él y lo infinito no se deja bor-

dear" (Derrida, 2001: 136). Lo colosal, pues, se constituye en la práctica del desborde.

El valor de talla de lo colosal tiene que ver con su relación con el límite de una figura, un cuerpo, una superficie. El coloso es aquello que pone de manifiesto la medida máxima posible, al borde de la ruptura. Anuncia la muerte, es una marca de la muerte que viene desde fuera, la que provoca la interrupción del funcionamiento que da lugar a lo bello. A diferencia del objeto bello, lo colosal carece de forma de finalidad; no respeta el estatuto teleológico sino que tiende hacia el exterior ilimitado, hacia el espacio del caos y del abismo, de la alteridad radical y de la muerte. Si, como sostiene Derrida, lo bello sorprende en el hiato del abismo, lo colosal en cambio se configura en la traza que genera esa interrupción. La traza de la muerte es lo inmóvil, lo indesplazable, lo que determina el *non plus ultra* de una tendencia errática en el plano de la expresión. La exclusión del *párergon* se vincula al hecho de que, situado en el límite, lo colosal promete un más allá. No se vincula a una falta sino más bien a un exceso que empuja hacia los bordes, haciendo que lo colosal se salga del marco y lo desborde. Pero a su vez –y sobre esto volveré en el capítulo siguiente–, este vínculo de lo colosal con la muerte pondrá en evidencia la conexión existente entre lo sublime y lo abyecto, como lo sugiriera Julia Kristeva. En el neobarroco, y aún con más énfasis en el neobarroso de Perlongher, el límite entre lo sublime y lo abyecto tenderá a disolverse.

Síntesis

El modelo kantiano para una estética de lo sublime es un modelo basado en la postulación de un sujeto trascendental que comprende la totalidad del universo por medio de una captación teleológica. Justamente, el plan de la tercera crítica es conciliar las críticas de la razón pura y de la razón práctica, mediante el juicio teleológico que establece un sentido universal en la naturaleza. Cada elemento aprehendido es presentado como concepto fundado en el estatuto teleológico. El caso de lo sublime es el de un concepto que se presenta al sujeto como *indeterminado*, pues en él el sentido teleológico se altera y no es captado por la comprensión. La razón no puede determinar teleológicamente el concepto, y siente esta indeterminación como una heterogeneidad entre la comprensión limitada y la aprehensión expansiva, que se desliza sin término visible. El objeto se sustrae por ello a la presentación, se deja captar sólo parcialmente, resistiéndose por su cualidad informal; es un sin-forma que hace que el sujeto piense el sin-límite como posibilidad.

Los rasgos de la heterogeneidad se captan en el punto donde la tentativa colosal de la imaginación (aquello que presenta al objeto), y el objeto excesivo concebido como lo monstruoso, cuya presentación siempre es parcial, chocan. Si concebimos lo imaginativo como un plano que se opone a otro que trata de presentar, se puede retraducir esto a los términos propuestos por

Deleuze: el plano de la expresión y el plano de los cuerpos, que tienen entre sí una relación de heterogeneidad. Lo colosal es la tentativa de superar esta heterogeneidad mediante una presión sobre el límite. De este modo, lo que separa los planos no es simplemente una arista, sino una zona en la que se viven los efectos de la tensión entre el *otro objeto*, y la tentativa de presentarlo que se cumple en el plano de la expresión. Para la estética de lo sublime, ese choque se caracteriza por la violencia, pues los cuerpos resisten la formalización expresiva, oponiendo a esta un ensamble de modificaciones formales propias. Se asiste entonces a una dinámica, donde se descubre la relación conflictiva existente entre los planos.

III . Las transformaciones categoriales.

Entusiasmo y salida de sí.

Este recorrido sirve para situar el problema que orientará este trabajo: ¿cómo se vislumbran los rasgos de la heterogeneidad en la poesía neobarroca? El espacio crítico neobarroco realizó un recorrido en la reflexión estética que lo llevó a reencontrar ciertos problemas de la tradición estética de lo sublime. Pero en este reencuentro viene a darles nuevas respuestas a aquellos problemas, realizando una operación antropofágica sobre aquella tradición. Dicha operación pasa por alterar el sentido ascendente que se le otorgara a lo sublime en la interpretación del texto de la antigüedad. La escritura neobarroca invierte esa interpretación, siendo "un caso inverso de lo sublime: una representación sin idea, una interrogación muda, impensable, aunque contundente" (Echavarren, 1999: 30).

La lectura kantiana pone en evidencia la tensión que la categoría de lo sublime comporta. Kant deja abierto el asunto de por qué el entusiasmo se orienta únicamente hacia el bien, mientras que la irrupción de lo sublime se da al percibir una alteración del sentido teleológico del objeto. Hay una inadecuación entre la tentativa kantiana de reconciliar lo sublime con el proyecto totalizador de la *Crítica del Juicio*, y el afloramiento de algo que violenta el sentido de ese

mismo proyecto. Ese algo sería lo monstruoso (aunque Kant no cesa de vacilar en esa definición), y su aparición serviría, para Kant, como disparador de un sentido moral espontáneo que buscaría restituir el sentido teleológico, procurando reorientar el objeto de modo acorde a la idea del bien que se revela al sujeto en cuanto él siente la discordancia. La revelación del ideal del bien hace que el sujeto se sienta elevado sobre la naturaleza, apartándose de ella, y ese ascenso genera el sentimento de lo sublime.

Lo paradójico, siguiendo a Lyotard, reside en la posibilidad de un sentimiento estético a partir de la no conformidad teleológica, de un objeto que desborda la asignación teleológica que el sujeto es capaz de realizar. Kant resuelve el problema con un oxímoron: se trata de un placer negativo, de la complacencia en un objeto que ejerce violencia. Para esa complacencia son necesarias una serie de condiciones, como la distancia, el alejamiento mediado por una voz narrativa que exprese lo que hay del otro lado, más allá del límite de la comprensión. Es necesario también no tener miedo de aquello que se contempla desde la lejanía, aunque sea pavoroso. Y es necesario que el sujeto tenga la capacidad intelectual que le permita apreciar la grandeza del objeto. Lo sublime kantiano es elitista, o al menos Kant hace una lectura elitista de esa tradición.

Sin embargo, pese a esta tentativa conciliatoria, el texto de la "Analítica de lo Sublime" no oculta el aspecto amenazante de lo monstruoso, que ofrece la posibilidad de otra estética, una estética no acorde con la finalidad teleológica de la naturaleza. Esta otra posibilidad deja libre la vía a un concepto de lo sublime donde la salida de sí no tenga una dirección pre-

fijada, sino que sea "lo que casi llega hasta el umbral".

La actividad crítica neobarroca concibe este recorrido como recorrido por una superficie, sin implicar una dirección predeterminada, ni ascendente ni descendente. La relación entre el texto y el objeto monstruoso es una de envoltura; el texto es sentido como una tela que se expande sobre el objeto pero que no coincide con su forma. Más bien, se pliega en torno suyo, recorriéndolo parcialmente, y complaciéndose en esta parcialidad del recorrido. Roberto Echavarren, por ejemplo, se refiere a la escritura como una práctica que "no es espejo de la realidad, sino que la atraviesa, órbita eclíptica con respecto a otros fenómenos" (Echavarren, 1996: 17). La escritura, pues, orbita los fenómenos, y ello implica hacerlo desde cierta distancia figurativa. El plano de la escritura no se somete a un principio mimético ni a un principio expresivo, y genera, en cambio, una práctica de irrisión del sentido y del sujeto discursivo. Esta práctica pasa por la "salida de sí", elaboración sobre el concepto de éxtasis venido de la tradición estética de lo sublime. La salida de sí, para el neobarroco, es la configuración de una superficie textual anárquica, que no se somete a ninguna ley que le sea externa, a ningún tipo de trascendencia. Esto es lo que afirma Néstor Perlongher en una entrevista que le realizó Luis Bravo:

> **¿Qué significa "superficie textual" en el código neobarroco?**
>
> Esto supone que la poesía no tiene por qué someterse a ninguna verdad que esté más allá de ella misma. O sea, no tiene

> por qué responder a ningún tipo de trascendencia. Si queremos ir más allá de la superficie textual, yo diría que se trata de darle forma a la fuerza. O de suscitar una fuerza dionisíaca, de desestructuración, de éxtasis y turbulencia donde el trabajo del poeta consiste en darle una forma para que esa fuerza no se disipe en una desterritorialización absoluta.
>
> **¿No existe el riesgo de un neo-retoricismo que caiga en el vacío?**
>
> Sí, ése es uno de los peligros. Está plagado de piedras este camino. Porque el camino de la salida "de sí" es el rumbo hacia lo desconocido. Es un camino que parte del sobresalto. Parte hacia la invención de lo que no se sabe. Allí puede surgir artificialmente el retoricismo. Por eso tiene que haber un éxtasis serio, grave, un real desgarramiento (Luis Bravo, 2002: 27).

Hay por tanto un visible apartamiento del sentido que Kant daba al entusiasmo. El sentido moral que este adquiere en Kant se pierde y es cambiado por una superficie irregular –camino pedregoso que resulta de la propia irregularidad del objeto que se intenta envolver– entre cuyos pliegues el yo se extravía:

> "Perderse en la ciudad"... Ese perderse implica un extravío y una errancia. La ciudad como una maraña de flujos: "nudo de flujos" (Guattari), "red de

> redes" (Maffesoli). En vez de seguir los rumbos prefijados, el extraviado, el derivante los mezcla, los salta, los confunde –en una palabra, los trasversaliza. En la deriva del pasear "sin ton ni son" –en realidad todo un viaje deseante– no importa tanto a dónde se va como el fluir en sí del trecho que se recorre... El movimiento a la deriva tiene algo del recorrido del nómade (Perlongher, 1997a: 143).

La escritura actúa como una inscripción del recorrido nomádico, extraviado, donde no se siguen rumbos prefijados. Es el relato de una travesía, que, como ya se indicó, concita un sentido posible del éxtasis; hay por ello un rasgo de narratividad[25] en los textos que pasa por una experiencia de la escritura como recorrido territorial, y la posibilidad de inferir un sujeto nómade para ese recorrido.

Perlongher da cabida a unos modos de subjetivación alternativos, posibilidad que en Kant queda eliminada. El extraviado o el derivante son modos de subjetivación que no poseen el sentido del recorrido predeterminado. Eso es lo que ocurre con los sentimientos de furia, demencia y desesperación en la estética kantiana. Estos sentimientos son marginados del sentimiento de lo sublime por Kant por su carencia de orientación moral. Sin

25. Tamara Kamenszain (en: Perlongher, 1997b: 368) señaló este rasgo en la poesía de Perlongher: "En el corazón de cada libro de Perlongher hay un poema largo que exhibe la quintaescencia de esa narratividad viajera. Y todos tienen un sostén: el estribillo".

embargo, la lectura de Lyotard propone otro criterio para considerar el entusiasmo: el apego, "la cantidad de energía dispensada a la ocasión del objeto considerado sublime" (Lyotard, 1991: 190). Este apego aparece en el neobarroco bajo la forma del fetichismo ya invocada. El fetiche es el elemento que apela por su heterogeneidad radical, "lo que aún no tiene nombre", según Echavarren, e invita a llenar la superficie textual con el recorrido por la superficie de sus texturas. Invierte lo sublime en el sentido kantiano del término al no concebir la salida de sí como encuentro con una idea moral, sino como extravío y errancia en los cuales no interesa el estatuto teleológico sino la aventura del recorrido por un territorio.

Simplicidad y territorio

La simplicidad aparece en Kant como una tentativa de reconciliar la tradición de lo sublime con el ideal iluminista de una expresión natural que revela una orientación teleológica de orden moral (entendida como tendencia natural al bien). Se trataría, en la formulación kantiana, de una ausencia de artificio. Pero, ausente el sentido moral, la simplicidad pasa por exhibir la diversidad de los elementos recogidos en el recorrido territorial. Estos elementos son los fetiches que conservan el carácter fragmentario de la alegoría pero sin poseer una conexión eidética, y generan un estado de movilización de la escritura que busca capturarlos. El fetichista asume la alteridad, que reside en los elementos que se le presentan, al apropiarse de ellos. Esta apropiación arroja al

fetichista al estado de la demencia que, siguiendo la sugestión de Lyotard (1991: 192), quien propone no descartar la relación de vecindad con el delirio que el término evoca en el texto kantiano, puede ser uno de los sentidos de lo simple en tanto que rasgo de la heterogeneidad. El fetichista asume la alteridad mediante la posesión del objeto, deviene otros mediante su propio desplazamiento.

De este modo se va configurando un entramado verbal, una tela que reviste aquello que la escritura trata de envolver. La superficie verbal es pensada como textil que reproduce o potencia los pliegues del cuerpo que rodea:

> Si el barroco se define por el pliegue que va hasta el infinito, ¿en qué se reconoce de forma más simple? Se reconoce, en primer lugar, en el modelo textil, tal como lo sugiere la materia vestida: ya es necesario que el tejido, el vestido, libere sus propios pliegues de su habitual subordinación al cuerpo finito (Deleuze, 1989: 155).

La escritura sigue este modelo textil sugerido por Deleuze; Perlongher concretamente habla de "manto de azogue" (Perlongher, 1997a: 145), de "gasa" o "tul de celuloide" (Ibíd.: 129), que ora se adhiere al cuerpo, ora se aleja de él creando una distancia. En todo caso, la escritura se desliga de todo fin trascendental. Simplemente orbita los fenómenos. Su carácter superficial se deriva de la ausencia de una teleología eidética en los elementos que configuran el entramado verbal. El objeto que la escri-

tura intenta bordear no es una idea, sino el objeto inestable y sin forma, que se caracteriza por su continua variación, heredado de la estética de lo sublime. Por ello la escritura no cesa de desplazarse configurando un territorio donde una materia (verbal, en el caso de la poesía, o incluso plástica) viene a expresar los pliegues de otra. A esta posibilidad Deleuze denomina un "teatro de las materias", donde "una materia captada, endurecida en su estiramiento o en su histéresis, puede devenir capaz de expresar en sí misma los pliegues de otra materia" (Deleuze: 1989: 53). El resultado es una verbalización con la textura de un territorio escabroso, accidentado, que potencia la heterogeneidad a medida que trata de correr y empujar su propio límite. La tentativa por liberar los pliegues, los accidentes territoriales de la finitud que el límite genera es la tarea que la escritura se impone, y se resuelve en una práctica de dilución de las identidades que opera contra la resistencia percibida en ese mismo límite. De este modo se logra una impresión de caos expresivo, por tratarse de una materia que revela y potencia los pliegues de la materia corporal que la escritura orbita.

La idea de la escritura como recorrido de una superficie o de un territorio aparece en un sector amplio de la crítica latinoamericana contemporánea. La salida de sí no implica ya un movimiento de ascenso o de descenso como lo era en la tradición estética de lo sublime. Es más bien un recorrido en el que el lenguaje tiende a arrimarse a los límites expresivos y a explorarlos. Ricardo Piglia (2001: 31-32) se refiere al lenguaje como una exploración

territorial, cuyo límite se define por aquello que se encuentra más allá de las posibilidades de expresión:

> Hay un punto extremo, un lugar –digamos– al que parece imposible acercarse. Como si el lenguaje tuviera un borde, como si el lenguaje fuera un territorio con una frontera, después del cual está el desierto infinito y el silencio. ¿Cómo narrar el horror? ¿Cómo transmitir la experiencia del horror y no sólo informar sobre él? Muchos escritores del siglo XX han enfrentado esta cuestión: Primo Levi, Osip Mandelstam, Paul Celan, solo para nombrar a los mejores. La experiencia de los campos de concentración, la experiencia del Gulag, la experiencia del genocidio. La literatura muestra que hay acontecimientos que son muy difíciles, casi imposibles de transmitir y suponen una relación nueva con los límites del lenguaje (Ricardo Piglia, 2001: 31-32).

Si bien no toda la literatura neobarroca se encarama con los referentes del terrorismo de estado, estos referentes permiten apreciar la tensión entre lo que se presenta y el objeto monstruoso a que la atención se dirige. La poesía neobarroca exacerba esta tensión poniéndola en escena. Su recorrido territorial implica un esfuerzo colosal donde se detaca el rasgo de la talla que determina el límite expresivo: choca contra una violencia que impone el límite, y exhibe sus huellas. Lo que se encuentra fuera es al mismo tiempo objeto de deseo y lugar

donde la violencia se manifiesta. El exterior presenta una imagen cambiante. Cuando se cree llegar al límite, hay siempre una vuelta más que posterga el final del recorrido: "el barroco siempre choca y corre un límite preconcebido y sujetante" (Perlongher, 1997a: 94). La alteración de ese límite proviene de la posibilidad del lenguaje de asumir las voces que van apareciendo a lo largo del viaje. En el ensayo de Piglia *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* la posibilidad de asumir otras voces aparece como una estrategia para contravenir el límite de resistencia:

> Ese movimento, ese desplazamiento, darle la palabra al otro [. . .] casi una elipsis, una pequeña toma de distancia respecto a lo que está tratando de decir, es una metáfora del modo en que se muestra y se hace ver la experiencia del límite [. . .] Un desplazamiento, entonces, y ahí está todo, el dolor, la compasión, una lección de estilo. Un movimiento pronominal, casi una forma narrativa de la hipálage, un intercambio que me parece muy importante para entender cómo se puede llegar a contar ese punto ciego de la experiencia, mostrar lo que no se puede decir (Ricardo Piglia, 2001: 33).

En este recorrido donde son recogidas diversas voces, el resultado es un texto polifónico donde las voces se distribuyen de acuerdo a un principio de selección que tiende a potenciar la heterogeneidad. La totalidad se da como otro objeto que

se adivina, se anuncia sin presentarse en escena, presencia sin presentación concebible como una deducción a partir de las diversas perspectivas.[26] Recorriendo un espacio limítrofe, la expresión se expande. Para ello se interna en los territorios percibidos como externos, cartografiando corporeidades desconocidas, elementos extraños al sistema. Como veremos más adelante siguiendo las reflexiones de Omar Calabrese, la expresión puede tratar de traducir esos elementos al lenguaje propio del sistema, o puede expropiar sus modos autorreferenciales, dejando que el límite se abra en ciertos puntos. La escritura de Néstor Perlongher tiende a realizar la segunda operación, tratando de socavar las estabilidades sistémicas en el plano de la expresión.

Alteridad objetiva y presentación negativa.

El estatuto del objeto de la estética neobarroca hereda rasgos de la estética de lo sublime. En ella, se trata de un "objeto sin forma", o "demasiado grande para ser presentado". El objeto supera las posibi-

26. Si las perspectivas son tres, por ejemplo, habrá un cuarto elemento, como sucede en este caso proporcionado por Severo Sarduy: "Por un procedimiento de incisiones verticales en la madera, y utilizando tres colores distintos para cubrir cada una de estas depresiones, Carlos Cruz-Díez logra componer tres cuadros distintos según el espectador se encuentre a la derecha, a la izquierda o frente al panel. El desplazamiento del espectador -proceso, en este caso, comparable a la lectura- condensa todas las unidades plásticas en un cuarto elemento -el cuadro definitivo- cromática y geométricamente 'abierto'" (Sarduy, 1979: 173).

lidades de la comprensión, e invita al mismo tiempo a la imaginación a pensar el sin-límite, a desbocarse y dejarse arrastrar por la demencia. Opera un cambio en el sujeto: si bien en la formulación kantiana este cambio pasaba por una toma de conciencia moral, existen sin embargo otras posibilidades. La reflexión neobarroca propone un objeto que consiste en un escenario de variaciones. Deleuze lo llama "objeto manierista", y actúa como función generadora de variables:

> El objeto ya no se define por una forma esencial, sino que alcanza una funcionalidad pura, como declinando una familia de curvas enmarcadas por parámetros, inseparable de una serie de declinaciones posibles o de una superficie de curvatura variable que él mismo describe. (Deleuze, 1989: 30)

La obra barroca se constituye en el exceso exhibido por este objeto manierista, cuyas metamorfosis despliegan una superficie sin término visible. Las variables que el objeto genera se captan como diferencias: otras voces, otras subjetividades que se montan en la superficie textual, mediante un mecanismo de capturas que permite a la escritura operar una apertura a flujos exteriores. El fragmentarismo que resulta de esta serie de capturas, inhibe el advenimiento de una totalidad. El objeto en tanto función generadora de variables promueve en la escritura una liberación que pasa por la multiplicación de los pliegues que obran como principio dife-

renciador, y que son los que configuran los rasgos de la heterogeneidad en la superficie textual.

Siguiendo con la línea de interpretación de la tradición estética de lo sublime expuesta en el capítulo precedente, puede entenderse que la presentación negativa del objeto se diferencia de su falta, porque la presentación negativa implica la intuición de una alteridad que se anuncia en sus huellas y sus vestigios. Estos elementos fragmentarios son los fetiches, y promueven la asunción de la alteridad. A través de ellos, el neobarroco cumple con su tentativa de contravenir el límite expresivo. Aquello que determina el límite es un factor represivo; corta la expresión, dejando en esta la huella de su violencia, y sólo se deja adivinar en el recorrido textual que traslada la perspectiva por los márgenes de aquello que se mueve fuera de la expresión e intenta imponer un regimen sobre ella. Hay pues un juego de atracción y rechazo en el límite: deseo de romperlo y acción repesiva que contraviene ese deseo. Expresión y represión funcionan antagónicamente.

Límite y resistencia.

El límite se deriva de la línea de corte, postulado extraído a partir de la lectura que hace Derrida de la "Analítica. . ." kantiana. La noción de límite evoca un espacio, en el que se juegan las relaciones de aquello que se ubica a cada lado de los bordes, ya sea externo o interno. El interior y el exterior ven reguladas sus relaciones mutuas por el límite. Este último es una zona de tensiones, constituye un

umbral que regula las relaciones que hay entre la superficie textual y el cuerpo que ella envuelve.

En el siglo XVII, Baltasar Gracián planteó una premisa para la noción de límite expresivo en el marco de las reflexiones retóricas que aparecen en *Agudeza y arte de* ingenio. En su tercer discurso, al referirse a la variedad de la agudeza, dice lo siguiente:

> La unidad limita, la variedad dilata; y tanto es más sublime, cuanto más nobles perfecciones multiplica. No brillan tantos astros en el firmamento, campean flores en el prado, cuantas se alternan sutilezas en una fecunda inteligencia (Gracián, 1942: 19).

La pluralidad de la agudeza es un camino de elevación, el sentido restringido de la sublimidad. Pero en este autor, la dilatación se debe aún a una variedad interna, que expande los límites pero no se asoma a lo externo. La expresión es en Gracián expandida por una multiplicación de la "nobles perfecciones" correspondientes a la inteligencia. La posibilidad de esta expansión reside en el grado de nobleza del sujeto, y la sutileza expresiva, que se evidencia mediante la invención conceptista, testimonia esa nobleza. Kant parece seguir esta tradición, pues llama *nobleza* justamente al estilo que causa admiración. Puede tratarse de una acción, de un edificio, o de un modo de escribir, etc. que despierten admiración, del mismo modo que en Gracián. Ambos autores ponderan lo insondable de su motivación. Para Kant, el motivo de la armonía que recorre esta variedad expresiva y que causa admiración,

carece de intención, es misterioso; para Gracián, se trata de la ponderación misteriosa que pone de manifiesto el contacto del sujeto con un logos lejano.

Sin embargo, es posible pensar el límite como umbral entre lo que alcanza la comprensión, y aquello que capta más allá de esta la aprehensión, y que se percibe por la resistencia que ese *objeto sin forma* opone. Para Echavarren (1996: p. 15), lo que distinguiría al barroco sería la tentativa de sobrepasar este límite, lo que se emparenta a la determinación que Deleuze hace del pliegue como rasgo operativo de este estilo. El pliegue se concibe como la operación de presionar sobre el límite, provocando las torsiones en el plano expresivo. En la reflexión sobre lo sublime, el límite es muy relevante, pues es en él donde este sentimiento se constituye. Derrida (2001) expone esto al mostrar la violencia que se opone a la tentativa colosal de superar el límite que determina la talla.

El límite se opone al exceso. Este postulado de desprende de la concepción aportada por Calabrese: el exceso es "la superación de un límite en términos de una salida de un sistema cerrado." (Calabrese, 1992: 49) Devenir y exceso son características de aquello que tiende hacia fuera de las fronteras, pues desborda y se sale de ellas. Estas características se presentan en aquello que se aprehende como *otro objeto* sin llegar a ser comprendido. Las modificaciones de esa alteridad pueden ofrecer resistencia a la capacidad expresiva, excediéndola. Lo monstruoso excede los límites de esa capacidad, un devenir sin *telos* comprensible. Se aprehenden en él las metamorfosis, pero no se adivina su sentido, el lugar a que estas metamorfosis se dirigen.

En contrapartida, el límite es, como ya se sostuvo, un acto represivo. Se deriva de la línea de corte que interrupe el funcionamiento; tiene que ver por ello con la muerte, manifiestándose en la impasibilidad de lo pétreo, en lo inamovible del cadáver, y determina a su vez la forma. Omar Calabrese propone abordar la noción de límite del modo siguiente:

> El término "límite" debería entenderse en un sentido abstracto: un grupo de puntos pertenecientes simultáneamente tanto al espacio interior como al exterior de la configuración. Dentro de la configuración el límite forma parte del sistema, pero lo limita. Fuera de la configuración el límite forma parte del exterior, tanto si ese exterior constituye un sistema como si no. La existencia de un límite está garantizada, en todos los casos, por el hecho que, por un lado, sus puntos separan y, por otro, son coherentes con todos los puntos que pertenecen al sistema (lo que incluye, por tanto, a los puntos situados en el límite). Sin embargo, no todos los límites deberían ser considerados impenetrables desde el exterior. Los casos de una clausura total y absoluta respecto de todo lo que no pertenezca al sistema son más bien raros. Se debería decir que el límite articula y determina relaciones graduales entre el interior y el exterior, el límite actúa como una suerte de filtro o membrana. Los elementos externos pueden ser introducidos a condición de ser "tradu-

> cidos" (en el sentido literal de "ser transportado") como elementos internos transformándose en una parte coherente del sistema (por ejemplo, adaptándolos a su código). Alternativamente, podemos tener sistemas abiertos en áreas específicas, que permiten un flujo entre el interior y el exterior, y que están más o menos cerrados en otros puntos (Calabrese, 1992: 47-48).

Hay por lo menos tres rasgos que caracterizan el límite en esta propuesta: 1) la doble pertenencia de los puntos que configuran el límite al interior y el exterior, 2) la coherencia de esos puntos con los demás puntos que pertenecen al sistema, y 3) la regulación de las relaciones entre el interior y el exterior. Como se ve, el límite implica toda una dinámica, en la que se juegan tensiones de resistencia y prácticas de poder que tratan de reafirmarlo.

El primer rasgo del límite apuntado, su doble pertenencia al interior y al exterior, hace de él una figura doble. Sus dos caras lo ligan conceptualmente a lo colosal, allí donde se adivinan el corte, la mella o el filo de la espada; pero ni lo colosal ni el límite son lo recortado sino que resultan de la no terminación, de un retiro del *párergon*. El corte se adivina en la terminación brusca, abrupta y desprolija, mientras que el *párergon* viene a disimular esta violencia, reponiendo cierta armonía preconcebida como forma de finalidad.

Derrida (2001: 318) afirma que "el marco obra como inactividad suplementaria. Corta pero vuelve a coser". Es decir que el marco viene a

remendar lo que se corta, viene a reponer la falta de algo. Pero en el caso de una forma plegada, donde la falta no se reconoce como tal, el límite se vuelve irregular, la teleología de su forma se torna incomprensible, y permite adivinar lo monstruoso. No implica necesariamente una desaparición del marco, pero las formas que el límite adquiere tienden a desbordarlo, anulando su funcionalidad, y haciendo aparecer lo colosal, que se constituye en el desborde. Entonces el límite se comporta menos como el término de un espacio clausurado que como borde permeable, pues permite un asomo a lo externo, donde se perciben huellas de elementos extraños que el discurso neobarroco conceptualiza como fetiche: en el límite se hallan los despojos, las pieles, las reliquias. Son restos de objetos artificiales que recubren el cuerpo de aquello que se encuentra en el afuera, la alteridad.[27] El límite regula las relaciones mutuas entre interior y exterior, abre canales de fluencia, y guarda para sí la ambigüedad de la doble pertenencia. La relación entre la interioridad finita determinada por el límite y un exterior infinito, no es, según Derrida, una oposición: "no se oponen sino que se transgreden el uno hacia el otro y el uno en el otro" (Derrida, 2001: 142).

El segundo rasgo, la coherencia entre límite y sistema, se ve en el hecho de que la determinación de una forma es el criterio que permite asignarle una

27. "Es cierto que el interesado, a través del fetiche, se ve confrontado con otro (el portador), pero de modo indirecto, ya que el fetiche, al menos en principio, y en tanto detalle externo, puede ser vestido o encarnado por otros individuos, y además ser sustraído, separado de ellos" (Echavarren, 1999: 29).

identidad al sistema, si la forma se adscribe a algo reconocible y expresable, o si esta forma es "forma de finalidad", una configuración autotélica. En ninguno de estos casos se manifiesta la heterogeneidad, la expresión y los cuerpos tienden a una correspondencia relativamente estable. En estos casos, la forma se adapta a estatutos canónicos, en los cuales la comprensión logra abarcar la totalidad. Es lo que Barthes en *El placer del texto* llama "un límite prudente, conformista, plagiario (se trata de copiar la lengua en su estado canónico tal como ha sido fijada por la escuela, el buen uso, la literatura, la cultura)" (15).

Pero la forma que un límite determina no es necesariamente una forma terminada, en la que se cumpliría la finalidad formal que hace aparecer lo bello, sino que puede dar lugar a lo informal, lo que Kant denomina "objeto sin forma". A la concepción kantiana de lo informal como aquello que carece de forma por ilimitado, se puede responder con el modo en que Deleuze (1989: 51) sitúa el problema: "lo informal no es la negación de la forma: plantea la forma como plegada". Una proliferación de pliegues puede generar que en el objeto se perciba una "desaparición del contorno", donde el borde "solo se termina en espuma o crines" (ibíd.: 28). Se puede decir que la pérdida de vista del límite no se relaciona únicamente con la inmensidad, como lo formula Kant, sino también con lo plegado, con la proliferación de pliegues que configuran un espacio laberíntico, esponjoso. Sería la situación a la que Barthes se refiere al hablar de "otro límite, móvil, vacío (apto para tomar no importa qué contorno)" (ibíd.).

Cuando las correspondencias entre el plano

de la expresión y el plano de los cuerpos se desestabilizan, las formalizaciones de ambos planos se vuelven heterogéneas. La forma, como consecuencia, se tensa presentando transformaciones: "Al romper el límite se elimina la frontera existente, o se crea una nueva. Por lo tanto, cada presión aplicada al límite asume el valor de una tensión" (Calabrese, 1992: 49). La forma, por tanto, está sujeta a metamorfosis, el *objeto sin forma* al que alude Kant no es necesariamente un objeto sin límite, sino que es el objeto que hace posible que el sin-límite sea pensable: "el 'sin-límite' se 'representa' en él o con motivo de él" (Derrida, 2001: 135-136). La tensión en el límite provoca la catástrofe formal, poniendo en crisis todo criterio de identidad, ya que el observador no adivina lo que mira, y pierde el control de lo que percibe.

El límite regula las relaciones entre interior y exterior. Estas relaciones se tornan flexibles en el espacio neobarroco, donde se procura más la permeabilidad que el estado de clausura, cuando el límite se ofrece como muralla. Es un caso de sistema abierto, donde el límite se abre para permitir el ingreso y la salida de flujos. Claro que estos ingresos y estas salidas pueden implicar formas de tensión y violencia, pues se producen en la actividad de confrontación de estatutos formales canónicos. Los elementos diversos que se montan en la presentación hacen que el límite se tense, provocando estiramientos y dilataciones. La variedad puede venir tanto por una presión interna como por una concurrencia de flujos externos que excedan la capacidad formal, y en esta segunda posibilidad reside una de las diferencias del neobarroco con el barroco histórico: su apertura. El neobarroco

establece criterios particulares de selectividad para regular en el límite las relaciones entre interior y exterior. Refiriéndose al tema de la selectividad que regula estas relaciones por parte de las mónadas, Deleuze señala que en el neobarroco la disonancia se afirma por efecto de una suspensión del proceso de criba:

> La selección tiende a desaparecer, en principio y de todas formas. Si los armónicos pierden todo privilegio de rango (o las relaciones, todo privilegio de orden), no solo las disonancias ya no deben ser ?«resueltas», sino que las divergencias pueden ser afirmadas... Cuando la mónada está en conexión con series divergentes que pertenecen a mundos incomposibles, desaparece también la [condición de clausura]: diríase que la mónada, a caballo entre varios mundos, es mantenida semieabierta como con pinzas (1989: 176).

Pero esta afirmación de las divergencias dada por la apertura no se debe solo a una renuncia total a la selección, sino también a la praxis de un rango de criterios de selección múltiples –que pueden contradecirse entre sí–, y que tienden a poner tensiones de relieve. De allí el carácter violento de la expresión, que no cesa de fometar e intensificar la disonancia. Consultado aquello que diferenciaría al barroco de la posmodernidad, Echavarren dice:

> Si puede establecerse una diferencia entre "neobarroco" y "posmoderno",

> es justamente ésta: el "neobarroco" es caliente, no sólo no cabe todo sino que una rigurosa selección busca establecer un campo de mayores tensiones, de equilibrios fluctuantes, pasaje de energía, un máximo dinamismo (piénsese en la paradoja y en el notorio "concepto barroco"), mientras que lo "posmoderno", al menos a partir de Baudrillard, sería el campo de lo frío, del aburrimiento y de lo indiferente (2000: 315).

La búsqueda de una expresión que afirme las divergencias es, aparentemente, el criterio de selectividad más general, y pone de relieve el aspecto conflictivo de la expresión: conflicto entre planos (plano de expresión / plano de los cuerpos) y conflicto de facultades (aprehensión / comprensión). La expresión misma pone el conflicto en escena, dinamizándose.

Cabe destacar que los criterios de selectividad en el neobarroco se diferenciaban de aquellos creados por las vanguardias. El neobarroco no descarta en principio ninguna configuración discursiva, sino que hace que estas se monten unas a otras, generando de ese modo superficies textuales heterogéneas. No se plantea, como ocurre en las vanguardias, un principio constructivo ideal. Por ello, no propone ni un sistema de reglas ni una estética unificada.[28]

---

28. Lo que llevó a negar la existencia de algo llamado neobarroco. Ver, en este sentido, las críticas señaladas por Adrián Cangi de Héctor Libertella, García Helder o Freidemberg (en: Echavarren, 2000: 13).

La práctica de una selectividad transgresora es hallada ya en el barroco del siglo XVII desde la lectura que aquellos escritores afines al neobarroco realizaron de la literatura de ese período. Se ve al barroco áureo como un ámbito de cruce, una instancia de apertura del lenguaje más allá de su circunscripción territorial específica. Para Perlogher el barroco es "antioccidental":

> El barroco es un arte furiosamente antioccidental, listo a aliarse, a entrar en mixturas 'bastardas' con culturas no occidentales. Así se procesa, en la transposición americana del Barroco áureo [. . .] el encuentro e inmistión con elementos (aportes, reapropiaciones, usos) indígenas y africanos: hispano-incaico e hispano-negroide (1997a: 94).

La superficie textual se comporta como una gran devoradora, ámbito de encuentros prodigiosos e inesperados, cruce de disparidades, caldo. Una versión territorializada del lema *omnis in unum*. La textualidad barroca abre puertas y pauta el ingreso a las lenguas plebeyas que vienen a mezclarse con los cultismos, como ocurre en la poesía de Góngora:

> Góngora no se limita a eludir la expresión ordinaria y sustituírla por una metáfora embellecedora. Su estilo no consiste sólo en recubrir lo feo o lo familiar. Cultiva lo grotesco y monstruoso cuando describe a Polifemo. Juan de Jáuregui, crítico y rival, con

> oído agudo para el idioma de la época, observa que Góngora en sus poemas de arte mayor es poco poético porque utiliza a veces palabras crudas y ordinarias, que no corresponden con las expectativas del género (Echavarren, 1996: 15).

Este ingreso por lo bajo de lo *crudo* y lo *ordinario*, que contribuye al cuestionamiento de los cánones genéricos, tensa e infla los límites expresivos, provocando un desborde. La problemática del límite pauta cánones que la escritura barroca tiende a transgredir. De este modo se entiende la tendencia del objeto estético a lo ilimitado, una pérdida de su contorno que resulta en irregularidad y tensiones. La contención genérica entra en crisis cuando se busca que el lenguaje describa lo monstruoso, incurriendo a su vez éste en la monstruosidad lingüística. La relación de representación no será tanto una de referencia como de envoltura.

Néstor Perlongher: inflexiones y políticas.

Perlongher dará un giro al lenguaje poético neobarroco arrimándolo a las hablas lúmpenes del Río de la Plata. Su idea del *neobarroso* implica una presión más en el límite del lenguaje, cuando este toma contacto con las aguas marrones y mugrientas de ese río, que agregan un grado de suciedad extra. Con ello, Perlongher establece una línea de fuga del lenguaje poético, que transita la frontera entre lo sublime y lo abyecto. Su lenguaje pone en evidencia la relación de vecindad entre estos sentimientos, ya que la deriva hacia la que tiende es siempre un juego

a varias puntas. Por ello no es posible entender lo sublime sin su relación con lo abyecto, ya que ambos se tienen en común el problema de la tensión en el límite de lo expresable. Para Julia Kristeva (1980: 19), "lo abyecto bordea lo sublime". "No es –dice la autora– la misma instancia del recorrido, pero es el mismo sujeto y el mismo discurso lo que los hace existir".[29] En ambos, el objeto se disuelve:

> El objeto "sublime" se disuelve en los raptos de una memoria sin fondo. Es esa memoria que, de estación en estación, de recuerdo en recuerdo y de amor en amor, transfiere el objeto hacia el punto luminoso de deslumbramiento en el que me extravío. En cuanto lo percibo, en cuanto lo nombro, lo sublime desencadena [. . .] una cascada de percepciones y palabras que expanden la memoria al infinito. Olvido entonces el punto de partida, y me encuentro transportada a un segundo universo, desplazada de aquél donde "yo" estoy: goce y pérdida (Kristeva: 19).

En el caso de la escritura de Perlongher, goce y périda alternan con dolor y pérdida. El sujeto que realiza el recorrido se pierde, y pierde con ello el centro de su espacio de enunciación, "borra su rostro", como afirma Teresa Porzecanski al referirse a esta escritura que considera diaspórica. En su deambular,

29. Las traducciones del texto de Julia Kristeva son mías.

pisa diversos territorios, y el límite que los separa se pliega, se disuelve y se pierde de vista (espuma o crines), alterando con ello los estatutos canónicos. Ya no hay modos establecidos de enunciación porque el sujeto de la enunciación se ha perdido en una multiplicidad de entonaciones moleculares, de *hablillas.* La voz poética desafía la identificación borrando su rostro. De aquí el aspecto político de la selectividad aplicada a los flujos que provienen del exterior, puesto que es una selectividad puesta en práctica mediante actos de transgresión de estabilidades:

> En el trayecto a la pirueta verbal que va de la palabra "barroco" (roca, dureza, piedra, totalidad estética "neo" en la historia de la literatura, esa solícita fabricante de totalizaciones), hasta el "barroso" o el "neobarroso", se juega lo que una poesía puede hacer con la política, *en* la política. Que es siempre preocuparse por asimilar la basura de sus ficciones verbales. Asimilarlas paradójicamente para rechazarlas, o mejor aún, ponerlas en lo que son, en su procedencia y en su porvenir. Entre el pasado estático de las ficciones políticas y un futuro que las aniquile, está la poesía que decidió convertirse en barro, es decir, en la sustancia baja y elemental que desdibuja la perla y enjoya el detritus. Al detritus político o histórico la poesía barrosa ni lo sublima ni lo ataca, lo marca y lo destaca de entre el légamo con una carcajada (Panessi 45).

El gesto de asimilación del detritus por parte de Perlongher lo lleva a un posicionamiento desde el suburbio, asumiendo los lenguajes del lumpaje y el arrabal, y desde ese lugar es que se destaca el horror histórico que tocó vivir al autor. Irlemar Chiampi (1994: 173) habla explícitamente del "compromiso ideológico con las minorías" del neobarroco, porque el plano de la expresión tiende al encuentro con formaciones discursivas marginales; él asume plenamente los modos expresivos y autorreferenciales de los márgenes. No se trata de un discurso sobre el otro (lo monstruoso, lo caótico, lo que se desplaza más allá del límite), sino de un *devenir otro*, un sometimiento de la expresión a las derivas del deseo: "no se trata de reproducir a partir de un punto fijo. . ., sino de derivar. En esa deriva se captan los flujos de vida que animan el territorio, a la manera de un surfista en las olas de un mar libidinal" (Perlongher, 1997a: 65). Aquí se reconoce el *entusiasmo*, rasgo de hetergeneidad entendido como el apego al cuerpo o al objeto, y testimoniado en la durabilidad de su apelación ("pluralidad de mambos"),[30] que adquiere en Perlongher dimensión política:

> ¿Cabría, acaso, sospechar alguna complementariedad entre el figurín aséptico que corta los discursos sobre el "otro" y el creciente desarrollo de una industria de la seguridad, que transforma a la ciudad en un sistema de "bunkers"? Atrincherarase tras las rejas y llamar a la "cana" sea tal vez la respuesta última

30. Perlongher, 1997: 139.

> que ideólogos y administradores estén en condiciones de dar al proceso de marginalización que mina los intersticios del orden (1997a: 73).

Con esta propuesta, Perlongher hace un planteo radical, ligado a los experimentos políticos que se proponían relizar muchos de los sectores de la izquierda latinoamericana por aquellos tiempos, donde la actitud del intelectual y el papel del arte eran temas de debate. El *Frente de liberación homosexual*, uno de los emergentes en la pléyade de movimientos políticos revolucionarios que surgieron a finales de los 60 y comienzos de los 70 en el continente, fue uno de los espacios donde Perlongher esbozó y adoptó una actitud contestataria, en la que el estilo se torna arma política. Adopta el lenguaje neobarroco que había emergido como propuesta en los 50 y los 60 en Cuba a los albores de la revolución, y en la reflexión de los concretistas brasileños (en particular Haroldo de Campos, quien por primera vez hace uso del término), quienes exhibían un componente marxista significativo en su visión crítica, y lo traslada al río de la Plata, en una operación transformadora que hizo pasar de un *neobarroco* de talante tropical a un *neobarroso* transplatino, embarrado por la suciedad de las aguas fangosas del río. Perlongher se sirvió de este lenguaje como un medio para interpretar, interpelar y cuestionar los mecanismos de control político. Mabel Moraña (2005) ha señalado este aspecto contestatario del reciclaje barroco como un rasgo que permite su reutilización estratégica en la búsquda de la superación de nociones teóricas ligadas al control político como las de identidad o nación:

> La tradición barroca nos permite entender la historia cultural de América latina de un modo más integrado y global, superando de ese modo modelos con restricciones tales como el de la identidad, la cultura o el canon literario nacional (el barroco es interpretado, por lo tanto, como un fenómeno americano, es decir, como un modelo de representación simbólica migratorio, total y transnacional)[31] (246).

Esta posibilidad de ruptura con los conceptos de identidad y nación que el neobarroco abre interesó a Perlongher, quien llevó a la práctica esa ruptura no solo en su poesía sino también en sus ensayos, y en su trabajo antropológico.

Perlongher se interesa en su ensayo "Devenires minoritarios" (1997a) por los análisis de Félix Guattari y Suely Rolnik (1986) acerca de los movimientos sociales en el Brasil de la salida de la dictadura porque en ellos se hablaba de una "multiplicidad de estallidos sociales que blandían los valores de la autonomía y el derecho a la diferencia" (1997a, 67). Esos estallidos sociales funcionaron como estrategias de resistencia al autoritarismo dictatorial, y a sus continuidades más o menos solapadas en los procesos de transición democrática que se dieron en los países sudamericanos. En "Devenires minoritarios", Perlongher llama la atención sobre la diferencia conceptual entre *devenir* e *identidad* como dos categorías analíticas contrapuestas, y liga-

31. Mi traducción.

das a dos estrategias epistemológicas distintas, discriminadas por Gilles Deleuze y Felix Guatari en *Mille Plateaux*: el calco y la cartografía. La primera estrategia implica una operación que busca fijar el espacio social, mediante un mapeo de las identidades que permite aceitar los mecanismos de control político. Se puede decir que para Perlongher, comprender las subjetividades en términos de identidad es una operación análoga al requisito de identificación por parte del estado, manifestado por ejemplo, cuando la policía viene acercándose al grito de "*¡documentos!*". Por ello, Perlongher adhiere a la tesis de Guattari (1986), quien afirma que el concepto de identidad es intrínsecamente fascista.

La cartografía, en cambio, se interesa por la apertura de líneas de fuga "para la implosión de cierto paradigma normativo de personalidad social" (Perlongher 1997b, 68). Los devenires son instancias de mutación donde el sujeto adopta estrategias de ruptura que pasan por el rejunte de heterogeneidades:

> Devenir no es transformarse en otro, sino entrar en alianza (aberrante), en contagio, en *inmistión* con el (lo) diferente. El devenir no va de un punto a otro, sino que entra en el "entre" del medio, es ese medio, es ese "entre". Devenir animal no es volverse animal, sino tener los funcionamientos del animal, "lo que puede un animal" (Perlongher 1997b, 68).

El devenir se vincula al carácter migratorio, transnacional, que Mabel Moraña atribuye a la representación simbólica del barroco latinoamericano. La escritura, asumida como devenir, se va a montar sobre las líneas de fuga para emprender un viaje sin término fijo hacia modos de subjetividad disidentes. Se trata principalmente de una búsqueda de alianzas que permitan encontrar puntos de ruptura de las identidades, moviéndose por el espacio que queda entre ellas: "No se trata de reproducir a partir de un punto fijo..., sino de derivar. En esa deriva se captan los flujos de vida que animan el territorio, a la manera de un surfista en las olas de un mar libidinal" (65). La escritura se asume como estrategia para borrar el rostro (Porzekanski), asumiendo la heterogeneidad barroca de una multiplicidad de voces. De este modo la barroquización adquiere un valor político, por su posibilidad de apertura a flujos de diversa índole. La opción por una escritura de ese tipo es estratégica. Perlongher lo expresaba del modo siguiente:

> La política de minorías no debería pasar, hoy, por la afirmación "enguetizante" de la identidad, acompañada por invocaciones rituales a la "solidaridad" con otros grupos minoritarios, ni por la reserva de un lugar (generalmente secundario) en el teatro de la representación política, con resultados del tipo: el machismo es un problema de las mujeres, el racismo es un problema de los negros, la homofobia un problema de los homosexuales (1997b: 73).

En *O negocio do michê. Prostituição viril em São Paulo*[32] Perlongher pone en juego este modo de aproximación a la alteridad: el sujeto investigador se confunde con aquellos otros sujetos que aparecen en el campo estudiado. Se ubica a un mismo nivel, y la aproximación a ese universo no se da desde una exterioridad sino desde la búsqueda de un intercambio. El libro deja traslucir una fe en la posibilidad de hacer uso del lenguaje poético como vehículo de un saber. Se trata de una herencia baudeleriana, en la que el antropólogo se comporta como un *flâneur* trasladándose por los vericuetos de la urbe, perdiéndose en movimiento errático:

> Si se trata de acceder a ese plano (sinuoso y molecular) de los cuerpos, qué vía más regia que la operación de plegado de los materiales expresivos que constituye lo esencial (a la manera de un mantón de azogue) de un "recubrimiento poético" (1997b, 145).

La poesía aflora por ser una forma apta para captar los procesos colectivos de "contagio entre cuerpos en contorsión tremolante" (144). La descripción de los cuerpos de los prostitutos paulistas adquiere con ello una consistencia poética. El lirismo de la descripción permitiría leer la tesis antropológica de Perlongher como un largo poema en prosa, que va plasmando los retazos de la mirada de un paseante:

---

32. Traducido al español con el título "La prostitución masculina", cito esta obra por la edición en español.

> Lo primero que se ve son cuerpos, ciñe un *blue jean* rasgado la escultura de esa teatralidad de macharán. Tejidos rústicos, antes opacos que brillosos, que se adhieren, viscosamente, a una protuberancia que destacan. Hay en esos cuerpos sobreexpuestos toda una escenificación de la rigidez, de la dureza y la rudeza. Su belleza, en los pesados recovecos de la ciudad en tinieblas, parece derivar, antes que del atletismo, de la penuria y del esfuerzo. Esos cuerpos en fila tienen (náusea imprecisa) la fascinación de la sordidez, guardan en su sonrisa cínica la promesa de una aventura cuya intensidad consiga desafiar, para encenderse aún más, todos los riesgos (1993: 9).

La estrategia es un recorrido, callejear como método de aproximación. Perlongher se metió a vivir los ambientes sórdidos de *boites* y saunas donde los prostitutos iban a buscar sus clientes. Se confundía con ellos, los llevaba a su casa, yiraba. Opción metodológica que fue al mismo tiempo una opción de vida:

> No hay mejor manera de estudiar el *callejeo* que *callejeando*. El fenómeno está, por añadidura, poco estudiado. En uno de los escasos trabajos sobre el tema en el Brasil, la asistente social Alvamar Meira (1957) encara el *trottoir* de las prostitutas paulistas desde una perspectiva filantrópico–policial. Trabajos sobre menores abandonados se

> han realizado al amparo de entidades religiosas. Cabe imaginar la renuencia de los *michés* —poco habituados a la filantropía ambulante— ante presentaciones de ese estilo.
>
> La estrategia adoptada ha sido la de procurar una interacción sistemática y eficiente con las poblaciones del "gueto gay" del centro paulista. Ello fue facilitado por experiencias anteriores —mi trabajo sobre prostitución masculina en Buenos Aires y por factores residenciales. No necesité —como María Dulce Gaspar, en su estudio sobre "garotas de programa" cariocas— alquilar un departamento en el área, ya que vivía en las adyacencias de los puntos principales de prostitución (1993: 19-20).

Esa búsqueda (que no se restringe en absoluto a la investigación llevada a cabo en *São* Paulo, ya que Perlongher había iniciado un proyecto de documentación sobre la prostitución masculina en Buenos Aires en los 70) tendrá como contrapartida un contacto permanente con la represión política, que padeció y experimentó por sus posiciones de izquierda, con una militancia trotskista en el grupo *Política obrera*, así como por su condición de homosexual (será más adelante uno de los fundadores del *Frente de liberación homosexual*) o, como rezan los edictos policiales que Perlongher no deja de comentar, por ser construido desde el discurso policial y militar como un sujeto que atentaba contra la "decencia pública":

> Hablar de homosexualidad en la argentina no es sólo hablar de goce sino también de terror. Esos secuestros, torturas, robos, prisiones, escarnios, bochorno, que los sujetos tenidos por "homosexuales", padecen tradicionalmente en la Argentina –donde agredir putos es un deporte popular– anteceden, y tal vez ayuden a explicar, el genocidio de la dictadura. (1997b 30)

Para Perlongher, la represión política del cuerpo homosexual no se separa de las prácticas del terrorismo de estado. Su interés por la experiencia de la prostitución masculina tiene que ver con una búsqueda de comprensión más cabal de los mecanismos de control social que abarcan a todos, más allá de situaciones de clase, diferenciaciones étnicas u opciones sexuales. El propio mecanismo clasificatorio que distingue y categoriza los sujetos según color de piel o prácticas eróticas es solidario del aparato represivo de estado. Perlongher es enfático en este sentido. Desliza ironías a cada rato en sus escritos sobre las clasificaciones pseudo-científicas de las perversiones: quién es pederasta, quién sodomita, quién activo, quién pasivo, quién es qué. Su rechazo es concreto: se trata de evitar crear un gueto tranquilizador que permita "sacarse la homosexualidad de encima y depositarla en otro lado" (1997b, 33). Este radicalismo y este anhelo crítico constante de Perlongher no están aislados de su historia de militancia política, ampliamente analizada por Christian Ferrer (Cangi, Siganevich, 181-193) y Osvaldo Baigorria (ibíd, 175-180). A este respecto, afirma el último:

> Su exigencia de que el P.O.[33] se pronunciara abiertamente sobre el tema, terminó en su rompimiento y alejamiento definitivo, precisamente al mismo tiempo que ingresaba al FLH, en marzo del 72. Pero nunca traicionó del todo su origen. Su estilo, su forma de argumentar y polemizar tuvieron siempre un matiz, una coloración "trotskista." Su ingreso al FLH –donde formó el grupo Eres– imprimió al flamante movimiento homosexual una tónica agitativa, polémica (176).

Este radicalismo, este deseo de incorporar las reivindicaciones de un movimiento homosexual naciente a las luchas revolucionarias que buena parte de la izquierda latinoamericana llevó adelante en esos años en su resistencia contra el autoritarismo dictatorial, afectó altamente las políticas de estilo, y entre ellas, la propia escritura. Las opciones estilísticas son al mismo tiempo opciones políticas: revulsivo contra las retóricas de la identidad, coctel molotov que las hace estallar desde el lenguaje mismo. Su búsqueda probablemente no haya estado muy alejada del tipo de reflexión que puede leerse en las notas a pie de página de un texto como *El beso de la mujer araña* de Puig, donde se analizan las posibilidades de alianza estratégica entre el homo-

33. P.O.: Política obrera, grupo de tendencia trotskista al que perteneció Perlongher a comienzos de los 70, antes de su integración al Frente de Liberación Homosexual de Argentina.

sexual y el revolucionario, desde el marco teórico de la escuela de Frankfurt. Los posicionamientos teóricos de Perlongher, lo sabemos, fueron otros. Él estuvo mucho más cerca del post-estructuralismo, y las obras de Deleuze y Guattari son permanentemente traídas a colación en sus escritos. Con diferentes herramientas teóricas, sin embargo, Perlongher se planteó una problemática similar: el del lugar del homosexual en la lucha revolucionaria, entendiendo que los cuestionamientos a las jerarquías y divisiones de género son parte de la lucha contra el capitalismo, que ordena los sujetos mediante operaciones clasificatorias. La acometida de Perlongher contra las nociones de identidad está implícita en todas sus opciones estratégicas, e incide en su lenguaje poético. La poética que practica es eminientemente política.

IV. Cadáveres

Cadáveres
a Flores

Bajo las matas
En los pajonales
Sobre los puentes
En los canales
Hay Cadáveres

En la trilla de un tren que nunca se detiene
En la estela de un barco que naufraga
En una olilla, que se desvanece
En los muelles los apeaderos los trampolines los malecones
Hay Cadáveres

En las redes de los pescadores
En el tropiezo de los cangrejales
En la del pelo que se toma
Con un prendedorcito descolgado
Hay Cadáveres

En lo preciso de esta ausencia
En lo que raya esa palabra
En su divina presencia
Comandante, en su raya
Hay Cadáveres

En las mangas acaloradas de la mujer del pasaporte que se arroja
por la ventana del barquillo con un bebito a cuestas
En el barquillero que se obliga a hacer garrapiñada
En el garrapiñero que se empana
En la pana, en la paja, ahí
Hay Cadáveres

Precisamente ahí, y en esa richa
de la que deshilacha, y
en ese soslayo de la que no conviene que se diga, y
en el desdén de la que no se diga que no piensa, acaso
en la que no se dice que se sepa. . .
Hay Cadáveres

Empero, en la lingüita de esa zapato que se lía, disimuladamente, al espejuelo, en la
correíta de esa hebilla que se corre, sin querer, en el techo, patas
arriba de ese monedero que se deshincha, como un buhón, y, sin
embargo, en esa c. . ., que, cómo se escribía? c. . . de qué?, mas, Con Todo
Sobretodo
Hay Cadáveres

En el tepado de la que se despelmaza, febrilmente, en la
menea de la que se lagarta en esa yedra, inerme en el
despanzurrar de la que no se abriga, apenas, sino con un
saquito, en potiche de saquitos, y figurines anteriores, modas
pasadas como mejas muertas de las que
Hay Cadáveres

Se ven, se los despanza divisantes flotando en el pantano:
en la colilla de los pantalones que se enchastran, símilmente;
en el ribete de la cola del tapado de seda de la novia, que no se casa
porque su novio ha
.....!
Hay Cadáveres

En ese golpe bajo, en la bajez
de esa mofleta, en el disfraz
ambiguo de ese buitre, la zeta de
esas azaleas, encendidas, en esa obscuridad,
Hay Cadáveres

Está lleno: en los frasquitos de leche de chancho con que las
campesinas
agasajan sus fiolos, en los
fiordos de las portuarias y marítimas que se dejan amanecer, como a

escondidas, con la bombacha llena; en la
humedad de esas bolsitas, bolas, que se apisonan al movimiento de
los de
Hay Cadáveres

Parece remanido: en la manea
de esos guachos, en el pelaje de
esa tropa alzada, en los cañaverales (paja brava), en el botijo
de ese guacho, el olor a matorra de ese juiz
Hay Cadáveres

Ay, en el quejido de esa corista que vendía "estrellas federales"
Uy, en el pateo de esa arpista que cogía pequeños perros invertidos,
Uau, en el peer de esa carrera cuando rumbea la cascada, con
una botella de whisky "Russo" llena de vidrio en los breteles, en esos,
tan delgados,
Hay Cadáveres

En la finura de la modistilla que atara cintas do un buraco hubiere
En la delicadeza de las manos que la manicura que electriza
las uñas salitrosas, en las mismas
cutículas que ella abre, como en una toilette; en el tocador, tan
. . .indeciso. . ., que
clava preciosamente los alfiles, en las caderas de la Reina y
en los cuadernillos de la princesa, que en el sonido de una realeza
que se derrumba, oui
Hay Cadáveres

Yes, en el estuche de alcanfor del precho de esa
¡bonita profesora!
Ecco, en los tizones con que esa ¡bonita profesora! traza el rescoldo
de ese incienso;
Da, en la garganta de esa ajorca, o en lo mollejo de ese moretón
atravesado por un aro, enagua, en
Ya
Hay Cadáveres

En eso que se empuja
lo que se atraganta,
En eso que traga

lo que emputarra,
En eso que amputa
lo que empala,
En eso que ¡puta!
Hay Cadáveres

Ya no se puede sostener: el mango
de la pala que clava en la tierra su rosario de musgos,
el rosario
de la cruz que empala en el muro la tierra de una clava,
la corriente
que sujeta a los juncos el pichido – tin, tin. . . – del son-
ajero, en el gargajo que se esputa. . .
Hay Cadáveres

En la mucosidad que se mamosa, además, en la gárgara; en la también
glacial amígadala; en el florete que no se succiona con fruición
porque guarda una orla de caca; en el escupitajo
que se estampa como sobre un pijo,
en la saliva por donde penetra un elefante, en esos chistes de
la hormiga
Hay Cadáveres

En la conchita de las pendejas
En el pitín de un gladiador sureño, sueño
En el florín de un perdulario que se emparrala, en unas
brechas, en el sudario del cliente
que paga un precio desmesuradamente alto por el polvo,
en el plvo
Hay Cadáveres

En el desierto de los consultorios
En la polvareda de los divanes "inconcientes"
En lo incesante de ese trámite, de ese "proceso" en hospitales
donde el muerto
circula, en los pasillos
donde las enfermeras hacen SHHH! con una aguja en los ovarios,
en los huecos
de los escaparates de cristal de orquesta donde los cirujanos
se travisten de "hombre drapeado",

laz zarigüeyaz de loz dezhechoz, donde tatúase, o tajéase (o paladea)
un paladar, en tornos
Hay Cadáveres

En las canastas de mamá que alternativamente se llenan o vacían de esmeraldas, canutos, en las alforzas de ese
bies que ciñe – algo demás – esos corpiños, en el azul lunado del cabello, gloriamar, en el chupazo de esa teta que se exprime, en el reclinatorio, contra una mandolina, salamí, pleta de tersos caños...
Hay Cadáveres

En esas circunstancias, cuando la madre se
lava los platos, el hijo los pies, el padre el cinto, la
hermanita la mancha de pus, que, bajo el sobaco, que
va "creciente", o
Hay Cadáveres

Ya no se puede enumerar: en la pequeña "riela" de ceniza
que deja mi caballo al fumar por los campos (campos, hum...), o por los haras, eh, harás de cuenta de que no
Hay Cadáveres

Cuando el caballo pisa
los embonchados pólderes,
empenachado se hunde
en los forrajes;
cuando la golondrina, tera tera,
vola en circuitos, como un gallo, o cuando la bondiola
como una sierpe, "leche de cobra" se
    disipa,
los miradores llegan todos a la siguiente
conclusión:
Hay Cadáveres

Cuando los extranjeros, como crápulas, ("se les ha volado la papisa, y la manotean a dos cuerpos"), cómplices,
arrodíllanse (de) bajo la estatua de una muerta,
y ella es devaluada!
Hay Cadáveres

Cuando el cansancio de una pistola, la flacidez de un ano,
ya no pueden, el peso de un carajo, el pis de un
"palo borracho", la estirpe real de una azalea que ha florecido
roja, como un seibo, o un servio, cuando un paje
la troncha, calmamente, a dentelladas, cuando la va embutiendo
contra una parecita, y a horcajadas, chorrea, y
Hay Cadáveres

Cuando la entierra levemente, y entusiasmado por el suceso de su pica, más
atornilla esa clava, cuando "mecha"
en el pistilo de esa carroña el peristilo de una carroza
chueca, cuando lava dándola vuelta
para que rase todos. . . los lunares, o
Sitios
Hay Cadáveres

Verrufas, alforranas (de teflón), macarios muermos: cuando sin...
acribilla, acrisola, ángeles miriados de peces espadas, mirtas
acneicas, o sólo adolescentes, doloridas del
dedo de un puntapié en las várices, torreja
de ubre, percal crispado, romo clít. . .
Hay Cadáveres

En el país donde se yuga el molinero
En el estado donde el carnicero vende sus lomos, al contado,
y donde todas las Ocupaciones tienen nombre. . .
En las regiones donde una piruja voltea su zorrito de banlon,
la huelen desde lejos, desde antaño
Hay Cadáveres

En la provincia donde no se dice la verdad
En los locales donde no se cuenta una mentira
–Esto no sale de acá –
En los meaderos de borrachos donde aparece una pústula roja en la bragueta del que orina – esto no va a parar aquí –, contra los azulejos, en el vano, de la 14 o de la 15, Corrientes y Esmeraldas,
Hay Cadáveres

Y se convierte inmediatamente en La Cautiva,
los caciques le hacen un enema
le abren el c... para sacarle el chico,
el marido se queda con la nena,
pero ella consigue conservar un escapulario con una foto borroneada,
de un camarín donde. . .
Hay Cadáveres

Donde él la traicionó, donde la quiso convencer que ella
era una oveja hecha rabona, donde la perra
lo cagó, donde la puerca
dejó caer por la puntilla de boquilla almibarada unos pelillos
almizclados, lo sedujo,
Hay Cadáveres

Donde ella eyaculó, la bombachita toda blanda, como sobre
un bombachón de muñequera, como en
un cáliz borboteante – los retazos
de argolla flotaban en la "Solución Humectante" (método agua por
agua),
ella se lo tenía que contar:
Hay Cadáveres

El feto, criándose en un arroyuelo ratonil,
La abuela, afeitándose en un bols de lavandina,
La suegra, jalándose unas pepitas de sarmiento,
La tía, volviéndose loca por unos peines encurvados:
Hay Cadáveres

La familia, hurgándolo en los repliegues de las sábanas
La amiga, cosiendo sin parar el desgarrón de una "calada"
El gil, chupándose una yuta por unos papelitos desleídos
Un chongo, cuando intentaba introducirla por el caño de escape de
una Kombi,
Hay Cadáveres

La despeinada, cuyo rodete se ha raído
por culpa de tanto "rayito de sol", tanto "clarito";
La martinera, cuyo corazón prefirió no saberlo;
La desposeída, que se enganchó los dientes al intentar huir de un taxi;

La que deseó, detrás de una mantilla untuosa, desdentarse
para no ver lo que veía:
Hay Cadáveres

La matrona casada, que le hizo el favor a la muchacho pasándole un

buen punto;
la tejedora que no cánsase, que se cansó buscando el punto bien
discreto que no mostrara nada
– y al mismo tiempo diera a entender lo que pasase –;
la dueña de la fábrica, que vio las venas de sus obreras urdirse
táctilmente en los telares – y daba esa textura acompasada. . .
lila. . .
La lianera, que procuró enroscarse en los hilambres, las púas
Hay Cadáveres

La que hace años que no ve una pija
La que se la imagina, como aterciopelada, en una cuna (o cuña)
Beba, que se escapó con su marido, ya impotente, a una quinta
donde los
vigilaban, con un naso, o con un martillito, en las rodillas, le
tomaron los pezones, con una tenacilla (Beba era tan bonita como una
profesora. . .)
Hay Cadáveres

Era ver contra toda evidencia
Era callar contra todo silencio
Era manifestarse contra todo acto
Contra toda lambida era chupar
Hay Cadáveres

Como una muletilla se le enchufaba en el pezcuello
Como una frase hecha le atornillaba los corsets, las fajas
Como un titilar olvidadizo, eran como resplandores de mangrullo, como

una corbata se avizora, pinche de plata, así
Hay Cadáveres

En el campo
En el campo

En la casa
En la caza
Ahí
Hay Cadáveres

En el decaer de esta escritura
En el borroneo de esas inscripciones
En el difuminar de estas leyendas
En las conversaciones de lesbianas que se muestran la marca de la liga,
En ese puño elástico
Hay Cadáveres

Decir "en" no es una maravilla?
Una pretensión de centramiento?
Un centramiento de lo céntrico, cuyo forward
muere al amanecer, y descompuesto de
El Túnel
Hay Cadáveres

Un área donde principales fosas?
Un loro donde aristas enjauladas?
Un pabellón de lolas pajareras?
Una pepa, trincada, en el cubismo
de superficie frívola. . .?
Hay Cadáveres

Yo no te lo quería comentar, Fernando, pero esa vez que me mandaste
a la oficina a hacer los trámites, cuando yo
cruzaba la calle, una viejita se cayó, por una biela, y los
carruajes que pasaban, con esos crepés tan anticuados (ya preciso,
te dije, de otro pantalón blanco), vos creés que se iban a
dedetener, Fernando? Imaginá. . .
Hay Cadáveres

Estamos hartas de esta reiteración, y llenas
de esta reiteración estamos.
Las damiselas italianas pierden la tapita del Luis XV en La Boca!
Las "modelos" – del partido polaco –
no encuentran los botones (el escote cerraba por atrás) en La Matanza!

Cholas baratas y envidiosas – cuya catinga no compite – en Quilmes!
Monas muy guapas en los corsos de Avellaneda!
Barracas!
Hay Cadáveres

Ay, no le digas nada a Doña Marta, ella le cuenta al nieto que es colimba!
Y si se entera Misia Amalia, que tiene un novio federal!
Y la que paya, si callase!
La que bordona, arpona!
Ni a la vitrolera, que es botona!
Ni al lustrabotas, cachafaz!
Ni a la que hace el género "volante"!
NI
Hay Cadáveres

Féretros alegóricos!
Sótanos metafóricos!
Pocillos metonímicos!
Ex-plícito!
Hay Cadáveres

Ejercicios
Campañas
Consorcios
Condominios
Contractus
Hay Cadáveres

Yermos o Luengos
Pozzis o Westerleys
Rouges o Sombras
Tablas o Pliegues
Hay Cadáveres

Todo esto no viene así nomás
Por qué no?
No me digas que los vas a contar
No te parece?
Cuándo te recibiste?

Militaba?
Hay Cadáveres?

Saliste Sola
Con el Fresquito de la Noche
Cuando te Sorprendieron los Relámpagos
No Llevaste un Saquito
Y
Hay Cadáveres

Se entiende?
Estaba claro?
No era un poco demás para la época?
Las uñas azuladas?
Hay Cadáveres

Yo soy aquel que ayer nomás. . .
Ella es la que. . .
Veíase el arpa. . .
En alfombrada sal

Villegas o
Hay Cadáveres

.....
.....
.....
.....

No hay nadie?, pregunta la mujer del Paraguay.
Respuesta: No hay cadáveres.

que no mostrara nada
– y al mismo tiempo diera a entender lo que pasase –

Poema escrito en un viaje en ómnibus entre Buenos Aires y São Paulo en 1981, como consigna una nota de la edición de Osvaldo Baigorria y Christian Ferrer (Perlongher, 1997a: 227), *Cadáveres* no fue publicado hasta 1984, cuando apareció en el primer número de la *Revista de (poesía)*. El texto tendrá sucesivas ediciones, una de ellas en cassette por la editorial Último reino en 1991. La edición más conocida es la que aparece en *Alambres*, de 1988, por esa misma editorial.

En este extenso poema puede apreciarse el recorrido por la línea que separa lo sublime de lo abyecto, ya que la escritura hace un equilibrio mortal sobre ella. La aparición abrupta del estribillo cortante al final de cada estrofa pone de manifiesto en el nivel sintáctico la violencia que afecta las situaciones de enunciación.[34] El cadáver es una manifestación de lo abyecto. Pero es también, en el texto de Perlongher, la mella, el filo de la espada que corta la superficie textual cuando esta intenta transitar la superficie de lo monstruoso, cuando orbita los fenómenos. En tanto que corte, el cadáver deja huellas, restos que adquieren valor de fetiche, y que pueblan la superficie textual, síntoma inerte de lo que hay del otro lado:

---

34. Son varias, como se verá, ya que varios son los sujetos que enuncian.

> Parte, resto, fragmento, vestido, joya, excremento, máscaras del texto, excedentes del cuerpo, simulacros de la patencia áurea del falo, tropismos primarios del discurso que solo reenvía al propio falo rescindiendo el falo del otro especular y que se aliena en la no relación del acto negativo por definición, el acto de la escritura, marcado por la presencia medusante y petrificante de la Gran Otra. Parte de un todo imaginario, parte de las partes, mas que objeto parcial objeto radicalmente aparte –como quien dice, violando las leyes de la gramática, objeto hecho *a partes*, en el decir de Lacan, el pequeño objeto *a* como desprendible (corte) y por ende destacable (el monumento gélido de la estalactita) donde la pulsión anal se analiza, se metaboliza, se cristaliza en el ornamento de cíbalo, encuentra, sin embargo, un limite absoluto, el ultimo termino de una serie infinita como el numero de oro alquímico convertido en ceniciento envés: el *cadáver* (Rosa: 53-4,subrayado en el original).

El objeto *hecho a partes* cancela la posibilidad de una escritura que configure una unidad. Más bien desplaza la escritura mediante una operación de plegado que pone de manifiesto la heterogeneidad. Es una escritura al límite, estira y deforma su propio límite, haciendo patente la carga de violencia que el mismo posee. El texto desborda, tensando el límite expresivo, siempre al borde del contac-

to con la muerte, que anda rondando las expresiones por todas partes. Esa muerte, y la violencia implícita que experimentan los sujetos desparramados por el texto, imantan la escritura, atrayéndola al abismo de las prácticas del terrorismo de estado. Lo que allí ocurre, en el espacio oculto de los centros de detención que funcionaban de manera clandestina, es algo que la escritura nunca revela abiertamente, sino que lo asedia, lo bordea o envuelve (y aquí puede pensarse en las metáforas textiles a las que Perlongher apelaba para referirse a su propia escritura), atraída por aquello que Nicolás Rosa –siguiendo la línea de asociación del neobarroco con el psicoanálisis de Lacan que había explorado Severo Sarduy– en la cita antecedente asocia al *objeto a* lacaniano, y que en en este trabajo se asocia al *objeto sin forma* al que alude Kant. El cadáver sería, para nosotros (parafraseando a Nicolás Rosa) el envés ceniciento de lo sublime.

"Cadáveres" cartografía textualmente unas determinadas líneas de fuga que se dirigen a lo monstruoso. Perlongher se ha referido a "líneas de fisuras o vacíos"[35], líneas que siguen una desaparición, una mutación o una destrucción. El poema presenta, dramatizándolo, el encuentro de los devenires con la muerte. El drama asume, a nivel textual, la forma de un desborde que el texto genera a partir de una multiplicación isotópica y polifónica, que

35. "Cartografiar es, en fin, trazar líneas (líneas de fuerza del socius, líneas de afectos grupales, líneas de fisuras o vacíos: 'he visto a las mejores mentes de mi generación. . .'). No una sino muchas líneas enmarañadas, imbricadas, entrecortadas, superpuestas" (Perlongher, 1997a: 66).

pone de relieve los rasgos de la heterogeneidad señalados en los capítulos anteriores, y que serán analizados en la segunda parte de este estudio.

A. Desbordes.

Primer desborde: régimen poli-isotópico.

La noción de texto poli-isotópico fue elaborada por Michel Arrivé, quien continuó los trabajos de Greimas y Rastier, reelaborando algunos de los conceptos de estos autores. Se basa en el postulado teórico que sostiene que un texto puede presentar varias isotopías, y es necesario comprender cómo se articulan esas relaciones. En el caso de "Cadáveres", la dinámica de estas es altamente compleja. El rasgo poli-isotópico ha sido señalado como rasgo de barroquismo por Roberto Echavarren (1996), quien sigue a Rastier para llamar la atención sobre el descentramiento temático que ese rasgo conlleva:

> Las isotopías fonológicas y las sintácticas han servido para distinguir, por su concentración o regularidad, a un poema de otros discursos. Pero las isotopías semánticas en la poesía han recibido menos atención. En general se asume que un poema sigue una línea de pensamiento, habla de algo (un referente). Pero es una hipótesis demostrable que un poema desarrolla, o puede desarrollar, varias isotopías semánticas paralelas, varias historias a un tiempo.

> Y a la vez que habla de otras cosas, puede hablar de sí mismo, del proceso de su gestación, de la práctica que lo engendra. Rastier establece tres isotopías semánticas en un soneto de Mallarmé: el soneto alude a la vez a un banquete y a un brindis, a la navegación, y a la poesía, práctica que mancomuna a los concurrentes al banquete. Una atención reductiva sólo captaría uno o dos de estos dos temas. Góngora habló a su vez, en las *Soledades*, de remar y escribir, correr del agua y escribir, volar de los pájaros y escribir. El escribir es figurado por prácticas con las cuales resulta hasta cierto punto equivalente. Se imbrica en una versión incompleta de dinámica conjunta. No es espejo de la realidad, sino que la atraviesa, órbita eclíptica con respecto a otros fenómenos (Echavarren, 1996: 17).

Echavarren muestra aquí cómo la densidad semántica de la poesía barroca (Góngora en este caso) se vincula justamente a la pluralidad isotópica. La categoría lingüística de isotopía que Echavarren toma como criterio para percibir la multiplicidad inherente al acto de escritura, ha sido reformulada por Arrivé (1997: 76), quien indica la posibilidad de que las unidades lingüísticas que foman la isotopía no sean manifiestas. Cuando esto ocurre, este autor propone hablar de "isotopía connotada". Arrivé establece la siguiente definición de isotopía:

> La isotopía está constituida por la redundancia de unidades lingüísticas, manifiestas o no, del plano de la expresión o del plano del contenido (Arrivé, 1997: 76).

Al hablar de unidades no manifiestas, Arrivé se aparta significativamente del concepto de isotopia formulado por Greimas. Las unidades no manifiestas se determinan, según Arrivé, en el cruce de isotopías diversas que sí aparecen, pero que no tienen una relación de jerarquía respecto a la o las isotopías connotadas. Un tema puede ser connotado, pero no tiene por que aparecer a nivel de la superficie textual, sino que puede ser sugerido por la dinámica de las relaciones entre las diversas isotopías, o por las relaciones intertextuales.

De un relevo de los grupos semánticos en "Cadáveres" (ver apéndice) surge la posibilidad de establecer la redundancia de cinco clasemas:

i1. Clasema tortura.
i2. Clasema aparato represivo de estado (aparatos militar y policial)
i3. Clasema silencio
i4. Clasema erotismo
i5. Clasema textil

A ellos habría que añadir como otro elemento redundante el estribillo, que equivale no sólo semánticamente sino también a nivel fónico y a nivel sintáctico. Se puede apreciar que hay dos isotopías con una fuerte presencia léxica recorriendo el texto: la isotopía del silencio y la isotopía erótica. Otras dos isotopías

abordadas (la de la tortura y la del aparato represivo de estado) poseen un número menor de elementos léxicos que las hagan visibles en la superficie textual, pero connotan una mayor cantidad de elementos, no manifiestos, que se sugieren en el cruce de las dos primeras isotopías con las segundas. Michel Arrivé trata de describir los parámetros de funcionamiento de los textos poli-isotópicos, estableciendo un funcionamiento textual que apela al encuentro de elementos connotados:

> Rendiríamos cuenta de la existencia de las isotopías que no son manifestadas por ningún lexema. Lo que no significa, en modo alguno, que las isotopías connotadas sólo existan cuando no sean manifiestas. Al contrario, es extremadamente frecuente que contenidos significados, en ciertos puntos de un texto, en un nivel de la connotación, lo sean, en otros puntos, en el nivel de la denotación (Arrivé, 1997: 82).

Estas isotopías connotadas son aquellas que surgen como un nivel de significación oculto, pero no necesariamente subordinado. Los cruces entre las isotopías mencionadas connotan un plano isotópico. El plano connotado es el que determina la aparición del estribillo como corte del plano de la superficie, y da cuenta de una heterogeneidad monstruosa que determina el límite del plano de la expresión: su término y una disposición fragmentaria de la superficie textual, que se manifiesta atravesada por una serie de cortes o tajadas verbales.

Por ejemplo, *florete* (v. 110), que remite al cla-

sema aparato represivo de estado (por metonimia, así se les llama en el Río de la Plata a los sables militares), entra como alusión fálica a la isotopía erótica: es *el florete que no se succiona con fruición / porque guarda una orla de caca.* En este caso, se trata de un uso del "doble sentido", cercano al tipo de giro erótico que las hablas urbanas recogidas en el texto dan al lenguaje.[36] Del mismo modo, *un novio federal* (v. 314), ante quien hay que guardar silencio, es legible tanto vinculado al clasema silencio, como parte del clasema aparato represivo de estado (la policía federal).

También aparece en un caso un mismo significante truncado en dos lugares dispersos de la superficie textual, que conecta dos isotopías diversas. Es el caso del grafema [c] seguido de puntos suspensivos (*c. . .*). En el verso 36 aparece como una imposibilidad de pronunciar o escribir una palabra, y se vincula por ello al clasema silencio. En cambio, en el verso 203, insinúa una práctica de cesárea aberrante, a la que sigue la desaparición del recién nacido:

> los caciques le hacen un enema
> le abren el c. . . para sacarle el chico (vv. 203-204)

En todos estos casos, el cruce de elementos pertenecientes a isotopías diversas posee un valor connotativo. La superposición en el *florete* del sím-

---

36. Se puede ir más allá aún, si se recuerda que una de las prácticas de tortura preferidas entre los represores era la de meter la cachiporra en el culo de sus víctimas. Entraría aquí la connotación de otra isotopía, la pertinente al clasema tortura, poniendo de manifiesto goce en la perversión sodomita de los represores.

bolo fálico y el sema militar (entendiendo al florete como arma) connota una relación entre el aparato represivo de estado y lo erótico. Al mismo tiempo, la aparición de relaciones entre el clasema aparato represivo de estado y el clasema de silencio (el novio federal ante quien no se puede hablar), da cuenta del silencio como consecuencia de cierta acción represiva. Es la tercera lectura de un mismo significante (*c. ..*) sobre dos isotopías diversas que permite establecer el vínculo entre el silencio y la práctica de la tortura. La aparición de elementos pertenecientes a los clasemas seleccionados no siempre se da de modo inequívoco. Al contrario, el texto trabaja todo el tiempo con la insinuación. Opera por un mecanismo de ocultación permanente, cortando todo el tiempo el advenimiento de lo monstruoso. La pluralidad de isotopías genera un desborde significativo que amenaza con romper los bordes de la expresión, pero el límite se manifiesta mediante el corte del despliegue expresivo:

Hay cadáveres.

Para Arrivé, el hecho de que una isotopía sea ilegible a nivel de la superficie textual hace que el lugar de su legibilidad se halle en el intertexto, y propone otras obras del mismo autor como el lugar donde la/s isotopía/s ilegibles se hace/n visible/s con más facilidad.[37] De acuerdo con esta propuesta, se podría dar cuenta del mecanismo textual de ocultación, siguiendo ciertas

37. Lo que no implica, en absoluto, la imposibilidad de encontrar esas relaciones fuera del corpus textual de un autor; la función autor no es determinante..

sugestiones que aparecen en la ensayística de Perlongher. En ella, la escritura aparece presentada como "una cofia de crochet", una superficie textil que deja traslucir entre sus puntos "la rutilancia de un abismo". En efecto, la lectura que Perlongher realiza a propósito de Manuel Puig revela una zona de su propia poética:

> Pero si esa superficialidad cosmética de la escritura pueril trabaja con la superficie discursiva de los medios, y, más acá, con el lenguaje de todos los días, no deja de agarrar, sino más bien lo contrario, los grandes temas o conflictos sociales. Sólo que los agarra –y esto no puede confundir al desatento– por el lado de su "massmediatización" o de su banalización en el entredecir doméstico, cotidiano. . . No obstante explora, aun desde el lugar de la sutura, del sulfilar, del entrehilado, los puntos de ruptura en sus lugares más sensibles [. . .] –como si el peso (gasa ñoña) de la pueril socialidad cotidiana redujese o codificase flojamente, como una cofia de crochet, la rutilancia de un abismo que –repitamos– no debe verse, no debe haber nada que lo indique (Perlongher, 1997a: 129).

El texto pone de manifiesto su rasgo de discurso figurado, oblicuo, que oculta su referente, ya que hace explícito en su propia retórica el mecanismo de ocultación. Este rasgo aparece en buena parte de la literatura del cono sur en este período. En el caso de Uruguay, por ejemplo, aparece en buena parte de lo que Mabel Moraña (1988: 64) llamó *la generación*

fantasma donde "el hablante lírico global... registra, sin duda, las restricciones impuestas para la mención concreta y el pronunciamiento ideológico a propósito de su realidad más cercana, y revierte los efectos de la ideología dominante en poéticas retraídas hacia las determinaciones inmanentes del sujeto lírico, inhibido ante una realidad omnipresente y paradójicamente innombrable." También Beatriz Sarlo (1987: 35) se refiere al lenguaje literario en el período dictatorial argentino como rodeo: "En un espacio difícilmente ocupable en los años del proceso, la literatura intentó, más que proporcionar respuestas articuladas y completas, rodear ese núcleo resistente y terrible que podía denominarse lo real." La inhibición referencial y el rodeo verbal a que estas autoras hacen referencia se expresa en el habla mediante la exacerbación retórica, y el texto pone de manifiesto ese mecanismo:

> Féretros alegóricos!
> Sótanos metafóricos!
> Pocillos metonímicos
> Ex-plícito!
> Hay Cadáveres (vv. 322-326)

Pero, al mismo tiempo, son las "determinaciones inmanentes" del sujeto a las que refiere Mabel Moraña las que actúan sobre la enunciación. Esas determinaciones pueden dar lugar a estrategias de mutación de los sujetos enunciadores, que pueden adoptar ciertos disfraces y estrategias de fuga.

El trabajo de envoltura del lenguaje da como resultado una superficie irregular, que se pliega en su tentativa de envolver un objeto inaprensible. El obje-

to a que se dirige *Cadáveres* es múltiple, no se reduce a la muerte ni a la multiplicidad de sujetos que lo atraviesan, sino al cruce permanente entre estos elementos en lo invisible, en el ámbito oculto de lo reprimido. La isotopía textil (i5), que aparece dispersa a lo largo del texto, pone de relieve esta estrategia de la escritura como acto de envoltura y ocultamiento:

la tejedora que no cánsase, que se cansó buscando el punto bien discreto que no mostrara nada
– y al mismo tiempo diera a entender lo que pasase –
(vv. 241-243)

La palabra *punto* se proyecta, por su referencia inmediata anterior, sobre la isotopía erótica. El *punto* se refiere en estos versos al punto textil, realizado por la tejedora, pero sugiere también una pareja (¿lésbica, gay?) en los versos anteriores (239-240).[38] Muchas de las alusiones a prendas de vestir que aparecen en el texto, cubren sujetos de un erotismo equívoco, haciendo que la prenda venga a cubrir un des-

38. La palabra "punto", en el lenguaje rioplatense, puede referir a una persona. En los versos precedentes dice:

La matrona casada, que le hizo el favor a la muchacho pasándole un buen punto

El uso de un artículo femenino antecediendo al sustantivo masculino hace imposible reponer la identidad sexual del referente, y el punto (dado por la matrona) puede referirse tanto a el arreglo de una pareja sexual para ese ser ambiguo como a la posibilidad de una "costura de virgos", como oficio posible de la matrona, y que liga, de costado, lo erótico con lo textil una vez más, en un lenguaje que juega mediante la alusión con el doble sentido.

borde erótico. El clasema *erotismo* sirve nuevamente como conector de las demás isotopías. Todas poseen elementos que se superponen, en un lugar u otro de la superficie textual, a la isotopía erótica. La isotopía textil hace visible una actitud banalizadora y cursi del discurso de la cotidianidad, insertando lo *kitsch*, y deslizando comentarios sobre el mundo de la moda que vienen a obliterar de un modo imperfecto el lado monstruoso de los acontecimientos no nombrados.

Las isotopías i3 e i5 están en una relación de implicancia mutua. El recubrimiento textil de los cuerpos es isomorfo al recubrimiento de las prácticas del terrorismo de estado por el silencio. La metáfora textil aparece en la reflexión neobarroca asociada al lenguaje, que actúa como revestimiento, y el drapeado textual que genera el reverso colosal del silencio. Detrás de esta metáfora queda oculto el abismo que no debe verse, y en cuya oscuridad se adivinan los aspectos eróticos de las prácticas del terrorismo de estado. Es la "rutilancia de un abismo", haciendo caso a Perlongher, lo que se entrevé como isotopía connotada, aquello que "no debe verse". En ese abismo se tejen las relaciones entre lo militar, lo erótico y la tortura, incorporados en el poema como clasemas diversos. El abismo equivale a lo monstruoso en la "Analítica de lo Sublime" de Kant; es aquello que se encuentra más allá del límite de la comprensión, y que se caracteriza por su teleología oculta y su violencia. Derrida inscribe como rasgo de lo colosal esta huella, "el trazo de un corte, el filo de una espada, todas las incisiones que hacen mella en una superficie o en un espesor para abrir un camino en ellos, delimitar un contorno, una forma o una cantidad" (Derrida, 2001: 128). Sobre el cuerpo se inscriben el diseño y la

artificialidad de lo textil como una violencia, como unas prácticas en la vecindad de la tortura:

En la finura de la modistilla que atara cintas do un buraco hubiere
En la delicadeza de las manos que la manicura que electriza
las uñas salitrosas, en las mismas
cutículas que ella abre, como en una toilette; en el tocador, tan
. . .indeciso. . ., que
clava preciosamente los alfiles (vv. 76-81)

El espacio indeciso e indecible del tocador es el teatro donde el abismo se revela. Las relaciones entre el tocador y la sala de tortura se sugieren a lo largo del texto, comparten el rasgo de secreción de unas prácticas que se ocultan a la mirada pública.[39]

---

39. El ocultamiento de las prácticas de violencia estatal se inicia con la modernidad. Refiriéndose a los cambios en el regimen de castigo ocurridos a fines del s. XVIII y principios del XIX, Foucault ha señalado: "Entre tantos cambios, consideraré uno: la desaparición de la tortura como espectáculo público. Hoy en día tendemos a ignorarlo; tal vez, en aquel tiempo, haya sido objeto de una retórica exagerada; tal vez haya sido atribuido de modo muy superficial y muy enfático a un proceso de 'humanización', eximiéndose así de la necesidad de un análisis más detenido (Foucault, 1995: 7; mi traducción a partir de la edición de Vintage Books: New York, 1995). Los mecanismos de ocultación de las prácticas sádicas del terrorismo de estado han sido destacados por Haim Gordon: "La historia del siglo veinte revela que los promotores del mal político son con frecuencia muy astutos e insidiosos. Una y otra vez se distancian del sadismo. Ellos aspiran a ser percibidos como normales -tal vez en ocasiones como crueles o brutales- pero nunca como sádicos. Siempre intentan emitir este mensaje: si el sadismo emerge en el seno de su régimen cuando ellos procuran llevar a cabo su programa político y cumplir con sus objetivos legítimos, ello ocurre solo en los márgenes. Es una aberración 'desafortunada'." (Haim Gordon, 1995: 11; mi traducción).

Los mecanismos de control ideológico tienden a presentar una práctica –la de la tortura– inherente al funcionamiento del aparato represivo de estado, como un hecho anómalo y marginal, ajeno al discurso público y al consenso social. Lo que ocurre en la sala de tortura está fuera del discurso, es tanto un secreto como un tabú. El manto verbal que cubre las prácticas represivas pone en escena, sin embargo, el mecanismo que las silencia. La escritura de Perlongher emigra hasta los márgenes para dar cierta visibilidad molesta a las prácticas estatales, y para poner de manifiesto el componente homoerótico que estas prácticas disimulan, y que las atraviesa. Se dirige hacia el límite donde el lenguaje deja de poder nombrar esas mismas prácticas para exhibir el mecanismo de la violencia, con una expresión que, sin referirla, pone de manifiesto sus huellas. Sin hablar, muestra las heridas; el corte que resulta del asomo al abismo de la violencia que ejerce, sobre los márgenes y en la invisibilidad, el terrorismo de estado.

Segundo desborde: régimen polifónico

Lo que la ropa cubre es una corporeidad en movimiento, sobre la que se proyecta una política represiva. Con cada movimiento, la superficie se estira, y el desborde elástico de esta tensión resulta cortado por el estribillo. Este viene a contener la dispersión, imponiendo el límite. Para contrarrestarlo, el discurso adopta una estrategia de dispersión. Se maquilla, adopta una práctica de tocador, donde el sujeto puede surgir transfigurado, vuelto otro. La práctica textual se vuelve de este modo colosal: realiza la ten-

tativa de atrapar aquello que va más allá del límite. Y lo hace cediendo la voz. "Cadáveres" no tiene, en rigor, *un* sujeto de la enunciación. Se abre como despliegue de voces que hace que el sentido de un fin se altere. Hace surgir de este modo la monstruosidad, pues el fin no se adivina, sino que se impone de modo abrupto, como corte, en el esfuerzo colosal de la expresión. La heterogeneidad se manifiesta en el acto de cesión de la voz, que es un modo de transfiguración. La escritura se ve imantada por una muchedumbre de voces heterogéneas, y el sujeto de la enunciación se disgrega en una serie de estrategias montadas con el fin de evadir la muerte, el límite absoluto.

El rasgo polifónico es otro elemento que genera desborde. Para analizarlo, voy a apelar a la noción de polifonía de Oswald Ducrot (1984). Este autor sostiene que el objeto de una concepción polifónica del sentido es "mostrar cómo el enunciado señala, en su enunciación, la superposición de una pluralidad de voces" (Ducrot: 183).[40]

Para Ducrot la enunciación no posee necesariamente *un* sujeto, sino que es posible hallar en esta un grado de complejidad mayor, con múltiples sujetos cumpliendo múltiples papeles. A grandes rasgos, estos pueden ser *locutores* o *enunciadores*. Locutor es el sujeto que aparece como responsable del enunciado:

> Por definición, entiendo por locutor un ser que, en el sentido mismo del enunciado, es presentado como su responsa-

40. Las traducciones de Ducrot son mías.

> ble, es decir, como alguien a quien se le debe imputar la responsabilidad de ese enunciado (Ducrot, 1984: 193).[41]

El *enunciador* es quien determina el punto de vista de la enunciación, que no siempre coincide con el del *locutor*.[42] Se configura como perspectiva, y su determinación se basa en la noción pragmática de acto ilocutivo. Los enunciadores son los sujetos de estos actos:

> Son los sujetos de actos ilocutivos elementales, entendiendo por ello algunos actos muy generales marcados en la estructura de la frase (afirmación, negación, interrogación, incitación, deseo, exclamación) (Ducrot, 1984: 204).

Para Ducrot, la retórica figurada es una instancia privilegiada para poder apreciar la tensión

---

41. Puede haber una pluralidad de locutores en un enunciado. Un ejemplo que Ducrot propone de un enunciado con locutores múltiples es el de la autocrítica, donde aparecen dos locutores distintos: quien realiza la crítica (locutor en tanto tal), y quien es objeto de esta (locutor como ser en el mundo, de carácter histórico).

42. Ducrot se basa en la distinción establecida por Genette entre narrador y centro de perspectiva, que determina el foco: "Al enunciador [. . .] puedo hacerle corresponder uno de los roles propuestos por Genette. Puede ser un paralelo de lo que Genette llama [. . .] 'centro de perspectiva' (el 'sujeto de conciencia' de los autores norteamericanos), es decir, la persona desde cuyo punto de vista los acontecimientos son presentados. Para distinguirlo del narrador, Genette dice que el narrador es aquel 'que habla', mientras que el centro de perspectiva es aquel 'que ve' " (Ducrot, 1984: 208).

existente entre *locutores* y *enunciadores*. Un ejemplo de ello es el empleo de la figura de la ironía, donde el locutor (responsable de la enunciación) no coincide con el enunciador, quien adopta una distancia *irónica* respecto a lo dicho por el primero, siendo señalado como absurdo:

> Hablar de modo irónico consiste, para un locutor L, en presentar la enunciación como expresando la posición de un enunciador E, respecto a la que se manifiesta por otra vía que el locutor L no se hace responsable de ella, y que, más aún, la tiene por absurda. (Ducrot, 1984: 211)

En "Cadáveres" de Néstor Perlongher, el locutor queda perdido bajo la proliferación de puntos de vista (enunciadores) diversos que aparecen en el poema. Sólo el estribillo, con el verbo impersonal haber, parece dar cuenta de un locutor que se responsabiliza de la constatación. Pero la misma impersonalidad del estribillo anula la remisión a un *yo*. Perlongher enfatizó esta ausencia de un *yo* como sujeto de la enunciación refiriéndose a *Alambres*, para afirmar el carácter múltiple de la enunciación poética que recorre el libro:

> Si no hay un yo. . ., si somos todas multiplicidades, verdaderas poblaciones, masas de devenires: nutrias osos, prostitutas paulistas en la flor de un bretel, Delias de rimmel descorrido, Etheles, rosas a la caza de un Grossman perdido en Luxemburgo, la primera pregunta

> es: ¿quién escribe? ¿quién habla? O: *¿de parte de quién?* Si somos tantos, vamos, lo simple se complica –si hablar de uno es perorar acerca de un irreductible múltiple (Perlongher, 1997: 139).

Existen en el poema escasas referencias a la primera persona. La mayoría de las veces, remiten a locutores diversos de aquel que constata que hay cadáveres. En los versos 296-306 aparecen varias referencias, en singular y en plural:

Yo no te lo quería comentar, Fernando, pero esa vez que me mandaste]
a la oficina a hacer los trámites, cuando yo cruzaba la calle, una viejita se cayó, por una biela, y los carruajes que pasaban, con esos crepés tan anticuados (ya preciso, te dije, de otro pantalón blanco), vos creés que se iban a dedetener, Fernando? Imaginá. . .
Hay Cadáveres (vv. 296-302)

En los versos 296-304 aparece un locutor que se dirige a otro sujeto, llamado Fernando, a quien relata un evento pasado. Este *locutor* pone en escena un *enunciador* que es el testigo del accidente de la viejita y de la indiferencia de los transeúntes. A su vez, con los comentarios que desliza sobre los "crepés" y la necesidad de un nuevo "pantalón blanco", este *locutor* da cuenta de algo: son comentarios que desvían la temática hacia otra parte, desligándose del hecho concreto de un accidente. Hay por tanto dos *enunciadores*, enfocando desde dos perspectivas distintas: uno hablando sobre un accidente, el otro comentando sobre telas y ropas. Estos versos son parte del clasema textil (i5), que

tiene como función poner de manifiesto que el lenguaje opera un acto de envoltura y ocultamiento. La aparición de estos comentarios está en relación con la negación que abre la estrofa: "Yo no te lo quería comentar". Esta cancelación del acto de habla en el pasado corre por cuenta del *locutor* histórico –que Ducrot (1984: 199) denomina como "ser en el mundo"–, que ha mantenido el silencio sobre el accidente, y que aflora en la voz que habla ahora, en los comentarios que se deslizan sobre aspectos banales de lo cotidiano.

La banalidad se acentuará en la estrofa siguiente (vv. 303-311), donde el sujeto (primera persona del plural, en esta ocasión), cede la palabra a una serie de frases que insinúan la escritura de páginas de periodismo social o de revistas de moda:

> Estamos hartas de esta reiteración, y llenas
> de esta reiteración estamos.
> Las damiselas italianas pierden la tapita
> del Luis XV en La Boca!
> Las "modelos" – del partido polaco –
> no encuentran los botones (el escote
> cerraba por atrás) en La Matanza!
> Cholas baratas y envidiosas – cuya
> catinga no compite – en Quilmes!
> Monas muy guapas en los corsos de
> Avellaneda!
> Barracas!
> Hay Cadáveres (vv. 303-311)

Estos versos poseen un tono paródico, que se deja adivinar en el contraste existente entre la similitud formal que presentan con un titular de folletín, y los sujetos, situaciones o zonas margina-

les a que alude (cholas, Matanzas, corsos de Avellaneda). Este desdoblamiento aparece ya en el sujeto plural que introduce las frases: "Estamos hartas de esta reiteración,/ y llenas de esta reiteración estamos." Este *locutor* que habla en plural contradice con lo que afirma, poniendo en cuestión su calidad de responsable de la enunciación. Por esta vía se pone en suspenso la atribución del enunciado a un sujeto determinado.

La primera persona aparece también en el verso 356, donde se cita un verso de Rubén Darío tomado del poema que abre *Cantos de vida y esperanza*. Con esta cita, el texto pone al descubierto su construcción como collage intertextual.[43] Se elabora con recortes de textos tomados, como en este caso, de la tradición literaria; pero también con recortes de frases o discursos tomados de la cotidianeidad o de ámbitos marginales. El recurso a la cita pone de manifiesto la distancia que el locutor pone respecto a su discurso. Se trata de traer al texto el discurso de otro, de elaborarlo a partir de una recolección de voces.

En el verso 117, hay una referencia al *yo* en el morfema personal de un verbo que parece llamado a figurar por el entorno fónico:

En el pitín de un gladiador sureño, sueño (v. 117)

La primera persona del verbo soñar aparece no como manifestación de un yo, sino como manifestación de la función poética, por equivalencia

43. Tomo el término "collage intertextual" de Laurent Jenny, 1997: 134-145.

fónica: de *sureño* a *sueño* hay una diferencia de un fonema (se elide /r/). Este verbo da cuenta menos de la presencia de un yo que de un rasgo humorístico, que pasa por hacer salir a la superficie una expresión homoerótica, a través de un juego verbal que no permite asignar el sujeto de primera persona a un referente concreto. Juegos similares se hallan en buena parte de la escritura de Perlongher. En uno de sus ensayos, por ejemplo, aparece citada una consigna política donde se pone de manifiesto el deseo homoerótico de las masas:

> "Para un gorila no hay nada mejor/ que romperle el culo con todo mi amor". Tanto me identifiqué con esa consigna que estuve a punto de entregarme a la Libertadora. . . (Perlongher, 1997a: 31).

Estas prosas (firmadas frecuentemente con el seudónimo Rosa L. de Grossman) poseen un componente irónico que se proyecta sobre el discurso de la represión estatal. Otro de los temas predilectos de la prosa de Perlongher es el de la guerra de las Malvinas. En la colección póstuma *Papeles insumisos* se recoge un cuento en el que la batalla de los conscriptos con los *gurcas* culmina en una orgía sadomasoquista. Esta fantasía sobre el intercambio sexual de víctimas y victimarios, aparece también en la ficción erótico-militar ambientada en el desierto del Neguev titulada "Sabra" (Perlongher 2004).

Uno de los rasgos de la represión militar es justamente ese aspecto donde el goce sexual se

encuentra con el goce represivo. La caracterización que Ducrot hace de la ironía permite apreciar en el texto de Perlongher la toma de distancia que el locutor realiza respecto al punto de vista de aquellos enunciadores que, expresando el deseo homoerótico en su discurso, niegan al mismo tiempo su condición homosexual. Muchas veces Perlongher aprovecha el doble sentido de un vocablo para poner de manifiesto el absurdo de una postura represiva, añadiendo al discurso militar una laca irónica que lo invierte:

> Cuando en 1974 el órgano fascista *El Caudillo* llamaba a "acabar con los homosexuales", podría leerse en ese "acabar" algo más que un lapsus (Perlongher, 1997a: 31).

La puesta en suspenso de la atribución de un enunciado a un sujeto también se aplica en el caso de la voz de quien sueña con el *pitín* del *gladiador sureño*: la primera persona no es atribuible necesariamente a un sujeto gay deseoso de gozar del falo de un militar, sino que puede ser la revelación, por un juego verbal, de la sexualidad reprimida del sujeto represor.[44]

---

44. Perlongher ha llevado hasta sus últimas consecuencias el análisis del funcionamiento del aparato jurídico destinado a regular la sexualidad, y de las instituciones represivas que lo sustentan, en relación con las prácticas homoeróticas que se dan al interior de estas mismas instituciones. Sirva el siguiente pasaje como ejemplo: "Un fantasma corroe nuestras instituciones: la homosexualidad. Habría que retrotraerse al Freud de la Psicología de las masas (1920) para hablar de la

Esta suspensión responde a una estrategia de cesión discursiva: la escritura no proviene de un sujeto, sino que trabaja a partir de la recolección de voces que busca abrir fisuras en el límite. La escritura se mueve en el límite, asumiendo la tarea colosal de expresar la alteridad que se encuentra más allá de este. De allí que aparezcan voces con los rasgos del fetiche. La asunción de esas voces es una estrategia para conjurar el vacío corporal de sus locutores. Ellas dan cuenta de una alteridad que no se deja identificar, y van desplazando la escritura por una superficie donde los sujetos de enunciación se trasladan y multiplican. Es notable en "Cadáveres" la alusión permanente a los restos y las vestimentas (isotopía textil), que son las huellas dejadas por los ausentes.

La cesión de la voz hace aparecer la heterogeneidad discursiva de los diversos cuerpos como un modo de contrarrestar la política de desaparición (física o psicológica)[45] de la personalidad. Se da

---

naturaleza homosexual del vínculo libidinal que enlaza a las instituciones masculinas como el Ejército y la Iglesia. Esa homosexualidad es 'sublimada', pero el mismo Freud sugiere que el amor homosexual es el que mejor se adapta a esos 'lazos colectivos' masculinos. Quien haya hecho la colimba en Pigüé o el seminario en Luján, podrá prescindir de Freud" (Perlongher, 1997a: 29-30).

45. A la práctica de desaparición física en el período dictatorial, acompañaba una práctica de "desaparición psicológica" que pasaba por destruir la personalidad del detenido: "El proceso de destrucción de la personalidad, uno de los grandes objetivos del sistema de los C.C.D. [Centros Clandestinos de Detención], determinó que en algunos establecimientos (p. ej. C.C.D. Vesubio) sus autoridades denominaran a las dependencias destinadas al alojamiento de los pertenecientes al consejo [Nota: detenidos que colaboraban con los represores], sala 'Q', es decir, sala de 'quebrados', los que eran exhibidos ante sus superiores como verdaderos trofeos" (CO.NA.DE.P., 1985: 75).

acceso a la voz de los márgenes como respuesta posible al discurso oficial de la dictadura, haciendo que la polifonía escrituraria venga a llenar el vacío dejado por los cuerpos:

> La crítica desde lo marginal [. . .] en el período del Proceso está básicamente orientada hacia una cuestión: cómo permitir que las voces de la otredad definan los términos de la cultura nacional. Atrapados entre la autoridad de las instituciones y las exigencias del público lector, tanto el crítico como el escritor creativo buscan un espacio liberado desde el cual hablar de la represión y sin embargo escapar a la censura. Su tarea, pues, es multiplicar el número de lenguajes hablados, articular una diversidad de discursos en ambientes impredecibles (Masiello, Francine, 1987: 27).

Perlongher se apoya en la tradición neobarroca para cumplir con esto, dando cabida mediante ella al habla marginal rioplatense. Aparecen en su poema alusiones al universo del tango (la alusión a la esquina de Corrientes y Esmeralda en vv. 198-199, que es también el título de un tango escrito por Celedonio Flores en 1933), desde las que se introduce vocabulario del lunfardo. Pero además, como ha destacado Nicolás Rosa, el discurso poético de Perlongher remeda el discurso enfermo, que atenta contra la normalidad de las instituciones médicas a que el texto también alude:

> En él se pueden certificar los síntomas de una enfermedad de la lengua: cacofonías, palilalia, palinfasia, y también una esquizografía de los significantes. Esto implica una forma de lectura que desafía el canon; voces, temas y registros conforman una polifonía cuyo sentido tiende a escaparse entre los rizos del verso (Nicolás Rosa, 2002: 35)

De allí la cantidad de neologismos, vocablos cortados, significantes puros, sin significación, que se acumulan en el texto, y que dan cuenta del vacío que se esconde detrás de la superficie textual: el texto pone en escena de este modo la violencia y la muerte. La adopción de las voces de quienes son objeto de la represión o de las operaciones de disciplinamiento, es una opción política que el texto realiza abriéndose a una polifonía que pone en tela de juicio el orden canónico del discurso oficial:

> El emerger de voces subalternas alcanza un efecto revulsivo sobre las eventuales propiedades de las bellas letras: los discursos de las minorías no sólo denuncian la política de exclusión, sino, especialmente, el carácter de constructo insuficiente con respecto a los reclamos de una realidad heterogénea. [...] Indudablemente, [...] no es la sobrevivencia del canon lo que está en cuestión, sino esa tensa dinámica de rechazo y absorción que se juega cuando, según palabras de

> Noé Jitrik, "en la expresión misma la marginalidad hierve y sale a la superficie" (Benítez Pezolano, 1999: 62).

Para Perlongher (2004: 365), estas hablas se definen por el término en portugués "populares-cas", y se trataría de la inserción de fragmentos prosaicos en el habla poética, como parte de un juego "con ciertas cosas del habla popular". Aquellas *ciertas cosas* de las que es mejor no hablar, aparecen oblicuamente en esas otras *ciertas cosas* del habla popular, para hacerse un espacio en la dinámica poética. Lo marginal es el espacio de la discursividad de lo prohibido. Una suerte de refugio lingüistico que permite plasmar la experiencia estética del encuentro de lo sublime y lo abyecto.

b. Heterogeneidad.

Esta sobrecarga isotópica y polifónica se aplica a un texto que tiene el tono de un recitado escolar.[46] A nivel rítmico y a nivel suprasegmental (rasgos de

---

46. "La sensación era que aparecían cadáveres continuamente: era la sensación de ese momento, había gente que hasta ese momento no hablaba del asunto, y de repente empezaba a contar que sabía que en la casa, que en la esquina tal se fusilaba, y que en el cementerio de no sé dónde se enterraba, y empezaron a aparecer como cataratas, ¿viste?, que hasta ese momento estaban como medio enterradas. Y por todas partes aparecían cadáveres. Así empieza a aparecer el poema, en tormo del estribillo y con la idea de hacer un poemita, vamos a decir así. Por eso empieza como un poema escolar, esa es un poco la idea. . . Digamos que 'Cadáveres' tiene como punto de partida una rima tonta, y a partir de ahí empieza como un torrente. En ese sentido es como el típico poema de escuela, de esos que se leen en los actos" (Perlongher, 2004: 366).

entonación) hace presencia no el aparato represivo de estado, que se presenta a nivel de las isotopías semánticas, sino la constricción del aparato ideológico del estado, que moldea el ritmo y la entonación. Esta figura de lo escolar que el poema evoca a nivel fónico entra en una tensión de planos con la materia verbal que ella contiene. Es una tensión provocada por el desborde, y pone de manifiesto el conflicto entre el límite y la resistencia. La materia lingüística presenta la heterogeneidad, en el punto de captura de las transformaciones verbales. Los rasgos de la heterogeneidad se manifiestan, dando lugar a la práctica verbal en un espacio político del lenguaje.

SALIDA DE SÍ.

"Cadáveres" recorre el borde interno del límite, metiéndose en unas situaciones y asumiendo unas voces que están en el margen tanto territorial como social. Es sobre estos márgenes que el aparato de estado viene a aplicar unas políticas de represión y control. La emergencia en zonas marginales de las diversas voces que aparecen en el texto se da como alusión al borde, al límite o a la frontera. Esta alusión se plantea desde el comienzo con la visión panorámica de una zona costera, la orilla del mar y la sugestión de un puerto, o de la superficie interminable de la pampa. También se plantea el tema del viaje, con dos formas posibles de emprenderlo, en tren o en barco:

> Bajo las matas
> En los pajonales

Sobre los puentes
En los canales
Hay Cadáveres

En la trilla de un tren que nunca se detiene
En la estela de un barco que naufraga
En una olilla, que se desvanece
En los muelles los apeaderos los trampolines los malecones
Hay Cadáveres (vv. 1-10)

Esta primera panorámica se particulariza recién en la primera estrofa para acechar y envolver un primer cuerpo:

En la del pelo que se toma
Con un prendedorcito descolgado
Hay Cadáveres (vv. 13-15)

La primera grieta sobre la superficie se da con el significante *ausencia*, que reporta cierta actitud del cuerpo del hablante hacia lo que está percibiendo. El sustantivo se determina con un demostrativo, que puede hacer pensar la ausencia como algo ya insinuado en el texto, o como un elemento que se puede situar en el universo que el texto configura, pero que tiene algo de familiar, de conocido por todos. *Esta ausencia* es lo preciso, algo inequívoco, aquello que ya todos saben y que no deja lugar a dudas. Se vincula con su silencio a los cadáveres del estribillo. En el verso siguiente, el hablante parece mirar su propia frase desde cierta distancia, constatando que esa palabra raya algo:

En lo preciso de esta ausencia
En lo que raya esa palabra (vv. 15-16)

La escritura se plantea como actividad: raya, molesta. Más adelante dirá "tatúase, o tajéase (o paladea)" (v. 132) que son referencias a la actividad escrituraria que Perlongher halla en Severo Sarduy y en Osvaldo Lamborgini.[47] El poner la palabra *ausencia* viene de la mano de una lucidez de lo que *esa palabra* evoca, y cómo su pronunciación *raya* la superficie del lenguaje. Es una presencia molesta en el flujo verbal.

La salida de sí neobarroca (reinterpretación del entusiasmo kantiano) implica una salida a lo desconocido, un recorrido sin rumbo determinado que implica un riesgo. Se trata de perderse en la ciudad, extravío o errancia, a que alude Perlongher como práctica de búsqueda y captura que hace que la escritura se abra a la heterogeneidad. Su estrategia poética remeda la metodología de abordaje antropológico que aparece en *La prostitución masculina*, donde el nomadismo del sujeto estudiado provoca, a su vez, el nomadismo del investigador.

Territorio fangoso.

El viaje que la escritura realiza recorriendo una superficie fetichista va configurando un territorio accidentado. La escritura raya, tajea, tatúa. Va constituyéndose en una tensión entre las capturas y los

47. Perlongher (1997ª: 100-101) alude a ello en la introducción a *Caribe transplatino*, la sección "Tajo/Tatuaje".

cortes que el límite impone. Traza la cartografía de un territorio donde la textualidad adopta la forma irregular de una tela que se pliega, se retuerce, se enrosca, se corta, se envuelve, se enchastra en las superficies fangosas que el hablante recorre al asumir voces heterogéneas:

> Se ven, se los despanza divisantes flotando en el pantano:
> en la colilla de los pantalones que se enchastran, símilmente;
> en el ribete de la cola del tapado de seda de la novia, que no se casa
> porque su novio ha
> .....!
> Hay Cadáveres (vv. 46-51)

La escritura se pliega en estos versos en torno a una superficie poblada por cuerpos arrojados al pantano. Del fango pantanoso se manchan las telas que cubren a otros sujetos que transitan por ese espacio. Uno de ellos es una novia cuyo casamiento se frustra. El verbo de la subordinada causal ("porque su novio ha...") aparece cortado. Desaparece un significante que da cuenta de una falta en el plano de los cuerpos. Hay un corte en la superficie textual, que se remata con el estribillo, para tomar con la nueva estrofa un nuevo sentido, una nueva deriva. Este sentido a la deriva del recorrido textual busca contrarrestar el límite que corta el discurso permanentemente.

En los ensayos de Perlongher, hay por lo menos dos metáforas textiles para designar la

escritura: gasa o tul (1997a: 129) y manto de azogue (1997a: 145). Ambas sugieren la idea de una tela que deja traslucir vagamente lo que hay del otro lado, o bien que por la adherencia del material de que está hecha, evoca las formas de aquello que recubre. Perlongher afirma la autonomía de esta superficie respecto a los cuerpos. Deleuze señala que los pliegues adoptan relaciones diversas entre los cuerpos y la tela que los cubre, según los elementos que se introduzcan entre aquellos y esta:

> [La] liberación de los pliegues, que ya no reproducen simplemente el cuerpo finito, se explica fácilmente: un tercero, terceros se han introducido entre el vestido y el cuerpo. Son los Elementos (Deleuze, 1989: 156).

Habría pliegues de aire, de tierra, de fuego y de agua, que determinan diferentes formas y drapeados en torno al cuerpo. Hacen que la tela se deslice en diversas direcciones, elevándose, hundiéndose o ciñéndose al cuerpo. Pero los propios cuerpos poseen fuerza de arrastre:

> La materia, en general, no cesa de desplegar sus repliegues a lo largo y a lo ancho, en extensión. Wölfflin ha señalado esta 'multiplicación de las líneas de anchura', ese gusto por las masas y ese 'pesado ensanchamiento de la masa', esa fluidez o viscosidad que lo arrastra todo, siguiendo una pendiente

> imperceptible, toda una conquista de lo informal (Deleuze, 1989: 157).

"Cadáveres" conquista la informalidad por el desborde isotópico y polifónico. Al tratar de capturar los cuerpos, el lenguaje se arrastra por una superficie donde se embarra, ya que se trata de una búsqueda de rescate de hablas callejeras, marginales, lúmpenes. El poema se deforma, adoptando la viscosidad del barro en que se hunde, calando las miasmas de la represión política que oculta tras las insinuaciones de las hablas cotidianas: los cuerpos ejercen sobre el lenguaje un poder de imantación que lo arrastra, y en esa persecución queda atrapado en los laberintos del silencio que corta su fluidez.

Alteridad objetiva y resistencia.

La teratología en "Cadáveres" posee un estatuto diverso. Desde el límite, lo monstruoso es la heterogeneidad sin forma de los sujetos diversos cuyas voces pueblan el texto. Ellos atraviesan procesos de mutación, son subjetividades en suspensión, y al mismo tiempo cuerpos en movimiento, sobre los que se inscribe la práctica represora que impone el silencio, o la muerte. La monstruosidad se revela en la dinámica conflictiva de estos cuerpos, que se mueven en un espacio en sombras, donde la posibilidad de la muerte está a la vuelta de la esquina. Según Echavarren, la escritura de Perlongher tiene la peculiaridad de potenciar esas monstruosidades:

> Perlongher hace salir a la superficie. . . aquellas frases borradas o suprimidas que configuran la experiencia aberrante de un mutante, el aura descolocada por el terror de un erotismo que tiene poco que ver con lo que se admite como relaciones sexuales y como identidades sociales (Echavarren, 2000: 314-5).

Los cuerpos en el poema aparecen como aberraciones. Se sugieren cuerpos prostituídos:

> las
> campesinas
> agasajan sus fiolos, en los
> fiordos de las portuarias y marítimas que se dejan amanecer, como a
> escondidas, con la bombacha llena; en la humedad de esas bolsitas, bolas, (vv. 57-62)

También prácticas zoofílicas:

> esa arpista que cogía pequeños perros invertidos (v. 71)

La animalidad se inscribe netamente en los cuerpos, que pierden sus rasgos humanos, se exhiben las marcas de un "devenir animal":

> en el disfraz
> ambiguo de ese buitre (vv. 53-54)
>
> en el pelaje de
> esa tropa alzada (vv. 66-67)

También la ropa, el modo de cubrir el cuerpo transforma a este en una forma anómala, producto de modas pasadas:

> modas
> pasadas como mejas muertas (vv. 43-44)

Estos cuerpos mutantes llevan a que la escritura se tope, en el acto de rodearlos, con los procesos de irrisión que ponen los cuerpos al límite con la muerte. La escritura asume la monstruosidad del otro heterogéneo mediante la incorporación de sus voces. Pero la monstruosidad se revela también en el corte. El desborde en el plano de los cuerpos interrumpe la escritura, dejándola muda. En el texto, las palabras se cortan ("clít...", v. 185), la voz se interrumpe. Cuesta pronunciar:

> En eso que se empuja
> lo que se atraganta,
> En eso que traga
> lo que emputarra,
> En eso que amputa
> lo que empala,
> En eso que ¡puta!
> Hay Cadáveres (vv. 93-100)

El uso en estos versos del demostrativo neutro remite a un referente indecible, devuelve al espacio del tocador/sala de tortura cuya configuración se da a través del régimen poli-isotópico, en el cruce semántico del aparato represivo de estado y la tortura, con el de lo erótico. Pero cada verbo expresa

matices variables de la dificultad expresiva, dejando entrever la relación particular de cada cuerpo con el interdicto expresivo. El poema "Cadáveres" trabaja la temática de la ocultación, de la invisibilidad de unas prácticas eróticas que tienen analogía con la invisibilidad de las prácticas del terrorismo de estado. El monstruo insinuado por todas partes en el poema no se deja ver, es lo que la mirada no abarca. El texto apenas lo bordea, traza en torno órbitas elípticas, y configura así una monstruosidad propia. Fragmentos perceptivos emigran al texto con simplicidad o sencillez, en el sentido que Kant da al término, generando un *collage* monstruoso. En el trabajo de montaje se trata de dejar a la vista la violencia que los cortes y los golpes generan a partir del conflicto territorial entre las opciones estratégicas de los cuerpos y su represión manifestada en cada invocación a la muerte.

La violencia se opera en el límite del abismo; es expuesta por una escritura que busca cartografiar el trazo de las líneas de fisuras o vacíos a través de las cuales se escabullen los cuerpos. El lenguaje se monta sobre cuerpos en fuga, resultando el emerger de una poética que pone en escena el encuentro de las mutaciones con la muerte. La sabiduría de "Cadáveres" está en ese trabajo deliberado desde la sugerencia: no representa nada, sino que presenta en su propia organización sintáctica el límite del abismo.

V. Nomadismo y contrabando.

néstor
viladord'amor
puntilloso da madre-
-língua hispano-
-porto-ibericaña
(agora jo-
-casta incestuada por um
filial trobar-clus de menestral portunhol
que un súbito coup-de-foûtre ensandecera
ejaculando a madrelíngua – em transe dâmio-es-
-tático de amor-descortés) –
Haroldo de Campos

Hablar de una escritura nómade es posible en la medida en que exista la posibilidad de inferir en ciertas escrituras una configuración subjetiva posicionada en un espacio externo, extranjero y en tránsito: el sujeto de enunciación nómade es un sujeto sin rostro, viene como un extraño. La escritura de Perlongher permite esta inferencia, puesto que deja rastros dispersos de una subjetividad siempre cambiante, siempre en desplazamiento. Es producto de la elusión de un referente revelado siempre de forma parcial y fragmentaria. La escritura, por ello, elude toda asignación de identidad, que la circunscribiría a un territorio cerrado, delimitado; el nómade, en cambio, no está sujeto a nada. Su subjetividad está, por decirlo así, *desubjetivada*, dado que no se sujeta

al espacio delimitado de la nación, el estado o la ciudad, sino que se mueve por un espacio fronterizo, en zonas de cruce. Opera un tránsito entre los límites que exige una contrapartida: la hospitalidad.

Para Derrida, la hospitalidad en términos absolutos implica una recepción incondicional del nómade en el territorio *propio*, es decir, el territorio que delimita el espacio de ejercicio de la soberanía. Esta recepción incondicional reconoce al nómade su falta de sujeción, en el acto elemental de no preguntarle ni su nombre ni su origen. El acto de dejar la puerta abierta es lo que Derrida llama la "ley de incondicional hospitalidad", consistente en una aporía:

> Para ser lo que «debe», la hospitalidad no debe pagar una deuda, ni estar ordenada por un deber: graciosa, no «debe» abrirse al huésped [invitado o visitante] ni conforme al deber ni siquiera, para utilizar la distinción kantiana «por deber». Esta ley incondicional de la hospitalidad, si esto se puede pensar, sería por lo tanto una ley sin imperativo, sin orden y sin deber. Una ley sin ley, en definitiva. Un llamado que manda sin exigir. Porque si practico la hospitalidad por deber, [y no solo *en conformidad* con mi deber], esta hospitalidad como pago ya no es una hospitalidad absoluta, ya no es graciosamente ofrecida más allá de la deuda y de la economía, ofrecida al otro, una hospitalidad inventada para la singularidad del recién llegado, del visitante inesperado (Derrida, 2006: 85-7).

Derrida propone la hospitalidad como condición de posibilidad de lo nómada, en tanto que el desplazamiento implica siempre la necesidad de un albergue, de un asilo, ya sea temporario o permanente. En su forma más radical, la hospitalidad es en última instancia una renuncia a la soberanía, ya que implica una no regulación del ingreso al territorio sobre el que esta se ejerce. Esta contrapartida, la contracara del nómada, supone, conceptualmente un receptor hospitalario, un agente que albergue al que va de paso. El anfitrión no exige nada a cambio de su hospitalidad, ni siquiera la adopción de aquellas leyes locales que determinan la ciudadanía, y que conforman en última instancia al sujeto. Por eso Derrida considera la aporía de una *ley sin ley*. La escritura nómada tendría, como contrapartida, una escritura hospitalaria, en estos mismos términos aporísticos. La lengua separa ambos tipos de escritura, por lo que el espacio de la traducción es un espacio privilegiado para observar las relaciones mutuas que ellas establecen entre sí. Al referirme a una escritura nómada y a una escritura hospitalaria, no intento un criterio clasificatorio (como se ve, no hay necesariamente rasgos que las distingan), sino mostrar cierta forma de relación entre escrituras diversas.

Es posible aprovechar esta propuesta acerca de la noción de hospitalidad que Jacques Derrida hace, para interpretar la actividad traductora de Perlongher, entendiendo la mirada del escritor argentino como la mirada del nómada, que desde la no-sujeción altera el orden canónico del texto a traducir. En el caso de las traducciones que Perlongher hizo de *Galaxias*, de Haroldo de Campos, el texto

del brasileño abría el juego en este sentido, ya que permitía a Perlongher hacer uso del mismo como un campo de experimentación en traducción poética. Las concepciones críticas sobre la traducción del mismo De Campos sirvieron, por ello, para la traducción de sus propios textos. El resultado es una traducción que se mueve en territorios intermedios entre las dos lenguas, en el *portuñol* al que Perlongher hiciera tantas referencias y en el que se sintiera a gusto. Lengua fronteriza, la mescolanza del español con el portugués que aparece en la escritura de Perlongher es una de las tantas derivas por las que transita el nómade, que se deja llevar por los flujos que lo atraviesan:

> Mistura inestable de voces, el portuñol es la jerga de los exiliados, de los trashumantes, de los tránsfugas: de una a otra margen del Chuí, un contrabando de sentidos. Uso menor, incorrecto aunque reiterado, inestable empero perdurable, que las hasta hace tan poco pasadas tragedias políticas de estas tierras han contribuido a actualizar, pero que, si uno quiere indiciar alguna genealogía tentativa, precaria o provisoria como el mismo portuñol, la encontrará quizás en las voces de la marginalidad, de los lúmpenes que, al vaivén de las crueldades estatales, se desplazan de un lado a otro de estas elásticas fronteras (Perlongher, 2004: 241).

Siguiendo esta visión que Perlongher tiene del portuñol, y viendo el uso que hace de esta *jerga*, como él la denomina, puede decirse que la traducción de Perlongher es (por esta condición de escritor a caballo entre dos universos lingüísticos diversos) un acto de contrabando. El poeta argentino contrabandea los sentidos irradiados desde un poema como *Galaxias*, cuya elaboración aparece, a su vez, calculada para incitar la trasgresión en el propio acto de decodificación, y necesariamente en la traducción. El "contrabando de sentidos" al que hace referencia Perlongher (aludiendo al Chuí, ciudad fronteriza entre Brasil y Uruguay, célebre por su tráfico ilegal en los años 80) pasa por privilegiar una lengua intermedia, a caballo en cierto modo entre el español y el portugués, que de acuerdo con la lectura que Perlongher hace de *Galaxias*, se justifica por el cruce de lenguas que puede hallarse en ese texto.

La concepción de traducción de Haroldo de Campos supuso una renovación teórica respecto a los conceptos lingüísticos precedentes sobre este tema, llevando a debate ciertos presupuestos teóricos de la Escuela de la forma de Ulm, y de la lingüística estructural de su tiempo. En su artículo "Da tradução como criação e como crítica" (1967), Haroldo de Campos parte de las definiciones de literatura aportadas por Albert Fabri y Max Bense. Estas visiones tendían a percibir el proceso de traducción como un proceso en el que era inevitable la pérdida de información, en una concepción que no dejaba de tener un aspecto trágico y paradojal, y que postulaba como consecuencia la imposibilidad de la tarea traductora. El mensaje literario era concebido

en términos de su unicidad, no pasible de ser trasladado a otro código paralelo que preservase intacta la información del mensaje de partida.

A ello, Haroldo de Campos respondía con una concepción programática de la traducción como creación literaria, y como un acto crítico reflejado en la selección de los textos traducidos. Para el brasileño, la pérdida era compensada por una ganancia, ya que los textos traducidos obligaban a transformar (y por ende a enriquecer) el código de la lengua de llegada. La profusa actividad como traductor que llevó adelante Haroldo de Campos es una aplicación activa de estos criterios. Dice en "Da tradução como criação e como crítica":

> Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parecenos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em principio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (Campos, 1967: 24).

La creación de un nuevo mensaje isomorfo al texto de partida, implica para Haroldo de Campos un acto creativo. La traducción es creación, ya que conlleva un acto imposible en términos lógicos: reproducir el *mismo* mensaje, codificado con

un cierto código particular, en un código extraño, extranjero en un sentido literal de la palabra.

Este carácter aporístico del problema de la traducción refleja en cierto modo la aporía que encierra el problema de la hospitalidad. La ley de la hospitalidad sin condiciones a la que alude Derrida exige una apertura total hacia el que viene desde afuera, no someterlo a ninguna ley. Es un imperativo categórico que, paradójicamente, en vez de imponer una ley, la anula, puesto que anula el propio sistema por el cual se liga un territorio a una cierta subjetividad y a una ciudadanía. El anfitrión abre un espacio de creación dentro del territorio que habita, para que otras voces puedan emerger. Por ello la propuesta de Haroldo de Campos conlleva como corolario un cierto tipo de estética, una estética de la complejidad que abre deliberadamente el juego en este sentido:

> Para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades êsse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, emfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, *a iconicidade do signo estético*, entendido por signo icônico

> aquele «que é de certa maneira similar àquilo que êle denota»). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-sòmente a baliza demarcatória do lugar da emprêsa recriadora. Está-se pois no avêsso da chamada tradução literal (Campos, 1967: 24).

Haroldo de Campos proponía deliberadamente una estética de la dificultad poética, como modo de abrir dentro del texto un espacio hospitalario que permitiese al extranjero ingresar de modo incondicional. El significado es la *baliza demarcadora* que permite reconocer los espacios por los que se da el movimiento, pero en el caso de *Galaxias* se trata de una casa abierta, donde, si bien hay marcas, se permite la salida y el ingreso sin restricciones. Se trata de aquella hospitalidad incondicional, ilimitada, similar a la propuesta por Derrida:

> Decimos, sí, *al recién llegado*, antes de cualquier determinación, antes de cualquier anticipación, antes de cualquier *identificación*, se trate o no de un extranjero, de un inmigrado, de un invitado o de un visitante inesperado, sea o no el recién llegado un ciudadano de otro país, un ser humano, animal o divino, un vivo o un muerto, masculino o femenino (Derrida, 2006: 81).

El espacio escriturario de *Galaxias* propone una *baliza demarcadora* abierta, un espacio sin límites que exige crear a partir de la estructura de base, a partir del texto de partida. El *ombigodomundolivro* deja las puertas abiertas, para que el traductor (grado complejo del lector, un lector crítico, como lo concibe Haroldo de Campos) realice su propio juego. El movimiento puede darse entre los espacios demarcados por los significados, pero también puede haber trasgresiones, saltos de nivel (jerarquizando, por ejemplo, los aspectos fónicos más que los semánticos, de esta estrategia *Galaxias* hace un uso extensivo, e invita a hacerlo al traductor), salidas a la periferia, o fugas.

Néstor Perlongher siguió de cerca la actividad poética y crítica de Haroldo de Campos, y aplicó los criterios del brasileño a su propia actividad como traductor, lo que se puede apreciar en el fragmento que tradujo de *Galaxias*, y publicado en la antología *Medusario*, en 1996. La traducción nunca es la búsqueda de lo literal (tarea imposible, por otra parte, en un texto como este, donde se manifiestan tensiones constantes a todos los niveles de elaboración textual), sino acto creativo en sí mismo, en el que se aprovechan los entrecruzamientos fronterizos entre ambas lenguas, las circulaciones regionales del léxico y los *falsos amigos*.

La cuestión de las relaciones interliterarias, y en particular de las relaciones entre literaturas de regiones cercanas, como puede ser el caso de Argentina y Brasil, no está desvinculado del fenómeno más general de los movimientos migratorios y los cruces de fronteras. Algunas instancias de subje-

tividad por diversas circunstancias experimentan un desplazamiento, tal vez sin que este apareciera previamente como proyecto. El espacio regional es escenario privilegiado, por tanto, de los desplazamientos furtivos, accidentales, intensificados durante los períodos de represión política en el Cono Sur, que provocaron movimientos migratorios incluso hacia afuera de la región. Perlongher fue uno de ellos, y terminó en São Paulo.

El escritor argentino, llegado a Brasil en el año 1978, venía huyendo de las prácticas represivas de la dictadura militar argentina, que él había sufrido no solo por sus propias ideas de izquierda (con un pasado de militancia trotskista, y un período de activa participación en el Frente de Liberación Homosexual de Argentina), sino también por su condición de *puto*, objeto privilegiado del deseo del represor. Instalado en São Paulo, Perlongher realiza un estudio sobre la prostitución masculina en esa ciudad, presentándolo como tesis de Máster en la Universidad de Campinas. Esa tesis se publicó luego con el título *O negócio de michê*, y Perlongher permanció como docente de Antropología Urbana en esa misma universidad, a la que quedó ligado desde entonces. Muchos fueron los autores brasileños por los que Perlongher se interesó, como por ejemplo Glauco Mattoso o Paulo Leminski, pero su mayor interés estuvo puesto en la poesía de Haroldo de Campos.

Perlongher ya conocía la obra de los Campos y del grupo Noigandres desde antes de su arribo a Brasil. De hecho puede afirmarse que existía interés entre los intelectuales argentinos por los fenómenos culturales que se estaban dando allende

la frontera, con el surgimiento de la *Tropicalia* y la experimentación concretista –fenómenos que además estuvieron ligados entre sí. Su desplazamiento conllevó cierta búsqueda estratégica de alianzas y afinidades electivas en el terreno cultural y en el terreno político, en un contexto de percepción de la radicalidad estética como una expresión, al mismo tiempo, de radicalidad política.

La condición de Perlongher, argentino en Brasil, nómade regional, moviéndose entre regiones fronterizas de dos países con dictaduras que perduraron hasta comienzos de los 80, iba a encontrar en la práctica poética de los autores brasileños el espacio hospitalario que le permitiría apropiarse del lenguaje poético de los autores de ese país. La retórica de *Galaxias* ofrecía una particular seducción, en tanto que posibilidad abierta de recreación, como el mismo Haroldo de Campos postulaba.

Al mismo tiempo, el contacto con el portugués implicó para Néstor Perlongher un acto progresivo de redescubrimiento de algunos giros y expresiones de la lengua de Buenos Aires, sus giros y sus habillas, que en el proceso de acomodación al nuevo contexto lingüístico iban ganando en extrañamiento. Se interesó por ello en las circulaciones regionales, en los puntos de cruce entre ambos idiomas, como lo declarara en la entrevista que le hizo Carlos Ulanovsky:

> **¿Qué significa para vos vivir afuera?**
> Una relación de extrañamiento con la lengua en la que hay ciertas palabras que estando afuera se incrustan

en un modo más estético que si uno estuviera en el país.

¿Por ejemplo?
No sé ahora. . . a ver. . . pueden ser giros como el saquito de banlon, que sacado de contexto adquiere otra relevancia.

¿Cuál es la importancia del giro "saquito de banlon"?
Es una imagen de estética kitsch. Estando afuera uno acaba mezclando las lenguas y eso también constituye un elemento estético. Me alegra saber que, producto del nomadismo cultural argentino de estos últimos 20 años, se utilizan en Buenos Aires términos brasileños: careta, todo bien, cirquero, curtir. Yo me siento un poco protagonista de ese puente (Perlongher, 2004: 334).

Esta sensación de ser un escritor puente, un "correr de flujos", según una expresión de cuño deleuziana que Perlongher utilizaba con frecuencia en sus escritos, tiene que ver con la estrategia de subjetivación nómada que recorre toda la escritura de Perlongher, que manifiesta un trabajo de recolección de voces oídas en los desplazamientos fronterizos: entre dos países, pero también en los territorios de la marginalidad. La lengua acababa siendo una suerte de mixtura, donde encontraban un lugar destacado por su rutilancia las imágenes del universo *kitsch* regional. El uso marginal del lenguaje atrae a

Perlongher, quien manifiesta una fascinación por lo lumpen. Entre estas poblaciones desclasadas, en desplazamiento por la región (los tránsfugas, los contrabandistas), aflora la mezcla lingüística que luego se plasma en la escritura del autor argentino.

Los textos en cuestión son el cuarto fragmento de *Galaxias* y la traducción de ese fragmento que aparece en la ya mencionada muestra *Medusario*.[48] El fragmento empieza con una expresión tomada de un pregonero nordestino, que fascinó al escritor por su apertura de un juego semántico: c*irculadô de fulô.* Esta expresión que abre el fragmento (294) puede ser entendida de diversas maneras: c*iruladô* puede significar tanto "rodeado" como "con forma de círculo", y a esta apertura semántica se añade un desplazamiento acentual, pasando de la acentuación paroxítona que corresponde a la norma lingüística a una oxítona. El segundo término del sintagma nominal ("fulô") es la pronunciación regional del sustantivo portugués "flor". La expresión evoca al mismo tiempo la posición respecto a un borde, el hecho de estar *rodeado de flor*, y la forma del círculo de flores, una corona, que puede ser utilizada como ofrenda fúnebre o religiosa. Se señala a la vez el borde y la interioridad. Pero ese borde está también manifestado en el contexto de procedencia de la expresión, en ruptura con la norma lingüística, y por ende marginal.

En la versión en español, la expresión que Perlongher elabora para traducir la frase que abre el fragmento, *círculao de fló*, reproduce el desplazamien-

48. Cito por la edición de *Medusario*, bilingüe, en la que aparecen ambos textos de manera adyacente.

to acentual del primer elemento del sintagama, con una variante: en esta versión se transforma la acentuación paroxítona de la palabra *circulado* en (participio del verbo *circular*) en una acentuación proparoxítona. Al mismo tiempo, y para generar otra ruptura con la norma lingüística, se elide la *d* del morfema de participio para acercar la expresión a la oralidad, al hacer uso de una de sus variantes más comunes. El uso del participio del verbo *circular* por parte de Perlongher, un verbo de movimiento, altera, sin embargo, la semántica del sintagma, creando un juego semántico alternativo al que aparece en el texto en portugués: se crea un artefacto diferente, que abre otras asociaciones;[49] sin embargo, el tono de un pregón de feria se mantiene. La imagen posee un sema de movimiento ausente en el portugués, pero se jerarquiza en cambio la semejanza fónica, buscando generar el efecto paralelo de extrañamiento sonoro que efectúa el texto de Haroldo de Campos, mediante el desplazamiento acentual y la elección de voces no normativas.

Esta posibilidad estaba prevista por el autor brasileño, quien afirma la necesidad de asumir una actitud experimental no solo al crear, sino también al traducir, más si se trata de un texto con un alto grado de complejidad. Estas alteraciones son, en la concepción de Haroldo de Campos, no sólo inevitables, sino necesarias e incluso exigidas en el acto

---

49. Para un lector rioplatense familiarizado con la cultura de los '80 en Buenos Aires, enseguida puede saltar una asociación con el fragmento de una letra de Sumo, que dice "yo tuve la mejor flor/ la mejor de la planta más dulce/ pero no. . ./ mejor no hablar de ciertas cosas", alusión en plena dictadura militar sobre el consumo de drogas.

de traducción, que presupone un encare activo de *recreación* del texto. El acto de traducir es para Haroldo de Campos un acto antropófago, con todo el peso teórico que el autor otorga a esta palabra: un acto de adopción del legado cultural universal, tal como él lo entiende, y de digestión transforsmadora, que devuelve ese legado con un rostro nuevo.

Asumiendo la posición que Haroldo de Campos propone, Perlongher crea un texto que se mueve, circula sobre la retórica del texto del brasileño, y apela desde esa condición traslaticia a las voces de los tránsfugas, de los lúmpenes y los desplazados. Perlongher percibe ese procedimiento de cruce lingüístico en la escritura del autor brasileño, y lo aprovecha cuando se propone traducirlo. Perlongher fundamenta el cruce del español con el portugués para la traducción en el hecho de que Haroldo de Campos (en la lectura que Perlongher realiza de sus textos) introduce vocabulario del español en su propia escritura:

> Haroldo de Campos procede engarzando palabras o restos de frases en español y portugués en un flujo casi indiferenciado. Consigue que esas palabras hagan parejas fónicas entre sí: "a cal calla e o branco trabalha" (Perlongher, 2004: 250).

Esta estrategia tiene como consecuencia un efecto de desarraigo del sujeto de la enunciación, ya que aquellas fronteras lingüísticas que permitirían discernir su identidad se borran. Ello es cierto tanto para el espacio nómada de la escritura como para el

espacio hospitalario. El diseño territorial que los organiza aparece atravesado por líneas que perforan los límites entre uno y otro, difuminando las diferencias que los separan. Tomar la lengua como criterio tiene por tanto sus problemas, cuando este criterio queda difuminado por los cruces que se dan a un lado y a otro de las fronteras. Esto, según Derrida, trastoca la metáfora territorial que articula la relación entre el nómade y el anfitrión:

> Así, pues, es precisamente el dueño de casa, el que invita, el anfitrión que invita el que se vuelve rehén ?quien en verdad lo habrá sido siempre?. Y el huésped, el recién invitado, deviene el que invita al que invita, el dueño de casa del anfitrión (*host*). El huésped (*guest*) deviene el anfitrión (*host*) del anfitrión (*host*) (Derrida, 2006: 123-5).

Siguiendo la lectura crítica de Perlongher, en la escritura de Harlodo de Campos se adivina una emigración de la lengua cuando el sujeto de la enunciación apela a otros lenguajes, y en particular, al español. El recorrido de esta lengua en la literatura brasileña tiene antecedentes (Perlongher los busca y los señala) que remontan a Oswald de Andrade. Esa búsqueda de apertura cosmopolita característica de Haroldo de Campos es vista por Perlongher como una invitación a hacer estallar los límites que separan el territorio por donde el nómade transita, del territorio de quien lo hospeda. Como dice Derrida, el anfitrión espera al extranjero como a un liberta-

dor, como alguien que permitirá romper los límites que atan al sujeto a su condición territorial:

> El extranjero, aquí el huésped esperado, no es solamente alguien a quien se dice «ven» sino «entra», entra sin esperar, haz un alto en nuestra casa sin esperar, apresúrate a entrar, «ven adentro», «ven a mí», no sólo hacia mí, sino a mí: ocúpame, toma asiento en mí, lo que significa, al mismo tiempo, toma también mi lugar, no te contentes con venir a mi encuentro o «a mi casa». Pasar el umbral es entrar y no sólo acercarse o venir. Extraña lógica, pero tan esclarecedora para nosotros, como la de un dueño de casa impaciente que espera a su huésped como a un libertador, su emancipador. Es *como si* el extranjero poseyera las llaves. (Derrida, 2006: 123)

Perlongher sigue las huellas de la ruptura de las marcas de pertenencia lingüística en otros autores. Al analizar la aparición del *portuñol* en la lengua de Oswald de Andrade, en su trabajo titulado "El portuñol en la poesía," Perlongher (2004: 248-9) observa que el funcionamiento de las expresiones es a dos puntas, ya que permiten una lectura que adquiere sentido en ambas lenguas. Perlongher llama la atención sobre la frase "Hijos de puêta!", cuya sonoridad remite al *hijos de puta* en español, y que aparece en boca de un personaje argentino de *Serafín Ponte Grande*. Dice Perlongher:

> De este texto en el más puro portuñol, destaquemos un insulto: "Hijos de puêta!". Suena a "hijos de puta", pero también puede querer decir "hijos de poeta". Hay una utilización específica del portuñol para otorgarle una doble significación, una tensión ambigua a un enunciado que de otro modo no lo tendría (Perlongher, 2004: 249).

Esta estrategia de lectura, donde Perlongher percibe el uso del *portuñol* como un acto estratégico, es la forma desde la que también se orienta su propia tarea de traducción. Cuando traduce el pregón *circuladô de fulô* que aparece en *Galaxias*, Perlongher se deja arrastrar por una empatía de orden rítmico, que da como resultado una expresión que se abre en diferentes direcciones según se la lea desde una u otra lengua. El lugar que Perlongher atribuye al sujeto poético revela la necesidad de esas intromisiones:

> El lugar desde donde habla el poeta se muestra excesivamente movedizo e inestable (casi tanto como el ocupado por el portuñol en el habla, que es una dimensión del idiolecto particularmente imprevisible, "molecular"; los "errores" que cada hablante puede cometer al pasar del español al portugués o viceversa son casi innumerables). Para atenuar esa sensación de precariedad, de improvisación los poetas llaman en su auxilio a otros poetas (de la misma manera que los usuarios de portuñol solemos hablarlo entre nosotros sin

> miedo a que se nos escape...) (Perlongher, 2004: 248).

Según esta visión, ese espacio marginal en el que circula el *portuñol* (lengua de tránsfugas, de exiliados y de trashumantes, las subjetividades que de ella se valen) es, de manera paradójica, el ámbito de encuentro. Ambos agentes experimentan una movilidad hacia la zona de frontera que separa los roles de uno y otro, que separa los roles del nómada de los del anfitrión, operándose de este modo un intercambios de estrategias, en una operación contrabandista que pasa expresiones por debajo de la cuerda, haciendo entrar lo fronterizo en el lenguaje poético.

Varias son las ocurrencias, a nivel léxico, de estos cruces contrabandistas entre una y otra lengua que aparecen en la traducción que Perlongher hace del fragmento IV de *Galaxias*. Hay otros elementos del léxico que se manejan, cuyo funcionamiento diverso en portugués y en su español permite abrir juegos semánticos. Un caso interesante es el del uso de la palabra *matreiro*, en portugués, y traducida al español como *matrero* por Perlongher, usando un regionalismo cuyo significado en español se aparta del significado en portugués. En este último, la palabra significa "experimentado y astuto". En español hablado en la región rioplatenese, la palabra tiene resonancias gauchescas, y denota algo más concreto: el gaucho matrero, contrabandista y fugitivo. Según los estudios lexicográficos, la palabra alude a la situación de conflicto con la ley:

> Es voz muy viva en América, especial-

> mente en la lengua rural, y ha pasado a designar en muchas partes al individuo rebelde o en conflicto con la justicia: Argentina, 'delincuente, fugitivo, rebelde, el que huye de la Justicia.' (Saubidet; Castro, *M. Fierro*; Tiscornia, o.c.; Segovia, 439); véase en H. Ascasubi, *Aniceto el Gallo: matreriando*, 'huyendo' (*Poesía gauchesca*, ed. FCE, con nota del autor)... Uruguay, 'bandolero' (Lerner: 184-5).

Esta tensión entre sentidos, que si bien están conectados disparan en direcciones diferentes, permite sentir las peripecias regionales del vocablo. Su elección abre otro juego a varias puntas, activando las connotaciones que tiene a uno u otro lado de la frontera. *Matreiro*, en portugués, y *matrero*, en español, es en ambos casos un adjetivo sustantivado:

> o povo cria mas o povo engenha mas o povo cavila o povo é o inventalínguas na malícia da mestría no matreiro da maravilha no visgo do improviso... (Campos, 1996: 294).

> el pueblo crea pero el pueblo maquina pero el pueblo cavila el pueblo es el inventalenguas en la malicia de la maestría en lo matrero de la maravilla en el visco del imprevisto... (Perlongher, 1996: 295).

"Lo matrero de la maravilla" es el espacio de creación que corresponde al "pueblo", y ese acto de *matreriar* adquiere toda su dimensión en la posibilidad expresiva de un pueblo, que mani-

fiesta su rebelión ante la voluntad de poder de los "patronos do povo", que destinan el universo kitsch de las vajillas de plástico y los bordados estilo imperio, creyendo que eso es "lo popular": "até que os outros vomiten os seus pratos plásticos de bordados rebodos estilo império para a megera miséria pois isto é popular para os patronos do povo (Campos, 1996: 294)". La actitud bandolera, la connotación de una idiosincrasia rebelde que posee el adjetivo *matrero* en el español regional, permite a Perlongher ampliar el sentido de la calificación, haciendo de ese pueblo un fugitivo en rebeldía contra un lenguaje oficial, hegemónico, pautando una actitud política en la escritura, una "proletarización de la voz", como afirma el crítico argentino Nicolás Rosa:

> Los estratos bajos del lenguaje, su retraimiento, implican una proletarización de la voz (las políticas de la voz) y simultáneamente un descenso hacia las cavidades más profundas: de los fonemas lácteos hacia las sonoridades guturales, hacia una sexualidad de la voz y una desemantización de la sintaxis (Rosa, 2002b: 31).

Esta irrupción en la voz desde lo bajo, desde aquellas zonas más rechazadas y que causan más temor al orden simbólico, permite a Perlongher incorporar la condición trashumante, de tránsfuga en el propio texto. La traducción no se orienta tanto a seguir las reglas marcadas por el espacio semánti-

co delimitado, sino que se aventura en otras direcciones, dando una preeminencia al estrato fónico que puede llegar a crear asociaciones inesperadas en los cruces entre ambos idiomas, y que hace funcionar las palabras a dos bandas, aprovechando el funcionamiento diverso de los vocablos en los dos idiomas, y potenciando las inestabilidades fronterizas.

La visión del pueblo no tanto como masa proletaria en el sentido marxista del término (que sí se adivina en la escritura de Haroldo de Campos), sino más bien lumpen y nómada, es el espacio imaginario donde transita el sujeto de la lírica de Perlongher, que vuelve a aparecer en este trabajo de traducción, confirmando con ello la vocación desbordante y traslaticia de su escritura. El texto de Haroldo de Campos también posee esta condición, es por tanto el mar libidinal donde el surfista se tira a hacer equilibrio sobre las olas, según otra imagen de evocación deleuziana empleada por Perlongher. El texto de *Galaxias* se califica a sí mismo: "vagagem de vagamundo na virada do mundo" (296). Como otro Guesa errante, el sujeto de *Galaxias* se mueve y se fascina ante diversos espectáculos del mundo, voz que salta de región en región, y que puede aludir a contextos dispares a la vez. La operación antropofágica no se detiene, está destinada a reciclarse infinitamente, en masticaciones sucesivas.

La escritura de Perlongher viene del lugar que ocupa el pregonero, asume el discurso de esta figura, pero con lenguaje traslaticio de resonancias fronterizas. La figura que aparece es la de un desplazado, la de un contrabandista o la de un tránsfuga. Condición matrera de su escritura. Su *pueblo* queda

excluido ya del mecanismo de reproducción del capital. Aquí, la asignación de identidad que genera el sistema de reproducción capitalista no está garantizada. Por ello lo nómada se aplica mejor a su condición. El nómada encuentra un espacio para su albergue temporal. Haroldo de Campos, en el poema-homenaje que le dedicara a diez años de su muerte, califica con una extensa palabra-valija esa condición desterritorializada de la subjetividad que Perlongher ejemplifica: "portenhopaulistanotietê-pi-/ -nheirosplatinoargentino-/ -barroso". Múltiples contingencias, múltiples rostros, tránsfuga de las letras.

VI. Apéndice

Isotopías.

La definición de isotopía aquí utilizada será la aportada por Michel Arrivé (1997: 76), quien introduce como variante sobre la definición de Greimas la posibilidad de que las isotopías no sean manifiestas. Esta es la definición de Arrivé:

> La isotopía está constituída por la redundancia de unidades lingüísticas, manifiestas o no, del plano de la expresión o del plano del contenido.

La isotopía más visible del texto, ateniéndonos a esta definición, es la que se presenta como estribillo. La iteración de "Hay Cadáveres", al cierre de cada estrofa, genera una isotopía que se ocupa de poner de manifiesto el juego de tensiones y relaciones conflictivas que existen entre los planos. Constituye el emergente de una isotopía connotada o ilegible.

ISOTOPÍAS CLASEMÁTICAS: */ i1. Clasema tortura.*

quejido (v. 70)

la manicura que electriza
las uñas salitrosas, en las mismas

cutículas que ella abre (vv. 77-79)
moretón (v. 89)
o tajéase (v. 132)
dolorida del dedo de un puntapuié
/ en las várices (xxviii 4)
los caciques le hacen un enema
le abren el c. . . para sacarle el chico (202-203)
Beba, que se escapó con su marido,
/ ya impotente, a una quinta
donde los
vigilaban, con un naso, o con un martillito,
/ en las rodillas, le
tomaron los pezones, con una tenacilla
/ (Beba era tan bonita como una
profesora. . .)
Hay Cadáveres (vv. 251-256)

i2. Clasema aparato represivo de estado (aparatos militar y policial)

Comandante (v. 18)
Tropa (v. 67)
Florete (v. 110)
Yuta (v. 228)
Colimba (v. 313)
un novio federal (v. 314)
es botona (v. 317)

i3. Clasema silencio

no conviene que se diga (29)
que no se diga (30)
en esa c. . ., que, cómo se escribía? c. . . de qué? (v. 36)
no se dice que se sepa (31)
.....! (51)
Ya no se puede sostener (103)
las enfermeras hacen SHHH! (129)
harás de cuenta de que no (148)
no se dice (194)
no se cuenta (195)
Esto no sale de acá (196)
no ver lo que veía (239)
que no mostrara nada (v. 244)
Era ver contra toda evidencia (v. 258)

Era callar contra todo silencio (v. 259)

no te lo quería comentar (v. 498)

Ay, no le digas nada a Doña Marta, ella le cuenta
/ al nieto que es
colimba!
Y si se entera Misia Amalia, que tiene un novio federal!
Y la que paya, si callase!

La que bordona, arpona!
Ni a la vitrolera, que es botona!

Ni al lustrabotas, cachafaz!
Ni a la que hace el género "volante"!
NI (vv. 312-320)

No me digas (v. 342)

i4. Clasema erotismo

en la paja (v. 24)

las
        campesinas
agasajan sus fiolos (vv. 57-59)

con la bombacha llena (v. 61)

cogía pequeños perros invertidos (v. 71)

en el florete que no se succiona con fruición
porque guarda una orla de caca; en el escupitajo
que se estampa como sobre un pijo,
en la saliva por donde penetra un elefante,
        / en esos chistes de
la hormiga (vv. 110-114)

En la conchita de las pendejas
En el pitín de un gladiador sureño, sueño
En el florín de un perdulario que se emparrala, en unas

brechas, en el sudario del cliente
que paga un precio desmesuradamente
/ alto por el polvo, (vv. 116-120)

esos corpiños (v. 137)

en el chupazo de esa teta que se exprime (v. 138)
el cansancio de una pistola, la flacidez de un ano (v. 166)

la troncha, calmamente, a dentelladas,
/ cuando la va embutiendo
contra una parecita, y a horcajadas,
/ chorrea (vv. 170-171)

Cuando la entierra levemente, y entusiasmado por el suceso de su pica, más
atornilla esa clava, cuando "mecha"
en el pistilo de esa carroña (vv. 174-176)

romo clít. . . (v. 185)

Un chongo, cuando intentaba introducirla
/ por el caño de escape de
una Kombi (vv. 229-230)

le hizo el favor a la muchacho (v. 239)

La que hace años que no ve una pija
La que se la imagina, como aterciopelada,

/ en una cuna (o cuña) (vv. 249-250)

le
tomaron los pezones (vv. 253-254)

Una pepa (v. 293)

i.5. Clasema textil

redes (v. 10)
mangas (v. 20)
pana (v. 24)
deshilacha (v. 27)
en la lingüita de esa zapato que se lía, disimuladamente, al
espejuelo, en la
correíta de esa hebilla que se corre (vv. 32-34)

en la colilla de los pantalones que
/ se enchastran, símilmente;
en el ribete de la cola del tapado de
/ seda de la novia (vv. 47-48)
disfraz (v. 53)
bombacha (v. 61)
breteles (v. 73)
enagua (v. 90)
sudario (v. 119)
que ciñe – algo demás – esos corpiños (v. 137)
zorrito de banlon (v. 190)
bombachita (v. 214)

bombachón (v. 215)
repliegues (v. 226)
cosiendo (v. 227)
mantilla (v. 236)
punto (v. 240)
tejedora (v. 241)
telares (v. 245)
hilambres (v. 247)
la marca de la liga (v. 281)
esos crepés tan anticuados (ya preciso,
te dije, de otro pantalón blanco)
/ (v. 299-300)
los botones (el escote cerraba por atrás) (v. 307)
Saquito (v. 348)
alfombrada (v. 359)

Bibliografía:

Arrivé, Michel. 1997. "Para una teoría de los textos poli-isotópicos". En: Navarro, Desiderio, y Kristeva, Julia. 1997; 75-86

Augé, Marc. 1996. *Dios como objeto.* Barcelona: Gedisa

Balderston, Daniel (comp.). 1987. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar.* Buenos Aires: Alianza

Barthes, Roland. 1987. *El placer del texto*. Mexico: Siglo XXI

Benítez Pezolano, Heber. 1999. "La resistencia a la literatura", en: *Cuadernos de Marcha*, Año XIII, Nº 149, Montevideo, Abril 1999

Benjamin, Walter. 1977. *The Origin of German Tragic Drama*, Londres: N.L.B.

Bravo, Luis. 2002. *Nómades y prófugos*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit

Buci-Glucksmann, Christine. 1994. *Baroque reason: the aesthetics of modernity*. Londres: Sage Publications

Bürger, Peter. 1992. *Theory of the Avant-Garde.* Mineapolis: University of Minnesota Press

Calabrese, Omar. 1992. *Neo-baroque. A sign of the times*. Princeton: Princeton University Press

Campos, Haroldo de. 1967. "Da tradução como criação e como crítica". *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária.* Rio de Janeiro: Vozes; 21-38

-------- 1979. "Superación de los lenguajes exclusivos". En: Fernández Moreno, César (Coord.). 1981; 279-300

-------- 1996. "Galáxias (10 fragmentos)". En: Echavarren Welker, Roberto, José Kozer, y Jacobo Sefamí (Comps.) 1996; 286-312

-------- 2000. *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México: Siglo XXI

--------, Roberto Echavarren, Glauco Mattoso, Nicolás Rosa y Paula Siganevich. 2002. *Cuadernos de recienvenido. Homenaje a Néstor Perlongher*. São Paulo: Universidade de São Paulo; 5-10

Cangi, Adrián y Siganevich, Paula (comps.). 1996. *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos Sobre Nestor Perlongher*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora

Chiampi, Irlemar. 1994. "La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno". En: *Criterios*, La Habana, n° 32; 171-183

Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. 1985. *Nunca más.* Buenos Aires: Eudeba

Curtius, Ernst Robert. 1953. *European literature and the Latin Middle Ages*. New York: Pantheon Books

Deleuze, Gilles. 1989. *El pliegue. Leibnitz y el barroco.* Buenos Aires: Paidós

-------- 1994. *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Planeta

-------- y Felix Guatari. 1994. *Mille plateaux*. Paris: Éditions de Minuit

Derrida, Jacques. 2001. *La verdad en pintura.* Buenos Aires: Paidós

-------- 2006. *La hospitalidad.* Buenos Aires: Ediciones de la Flor

Ducrot, Oswald. 1984. *Le dire et le dit.* Paris: Éditions de Minuit

Echavarren, Roberto. 1999. *Arte andrógino: Estilo vs. moda en un siglo corto*. Montevideo: Ediciones de Brecha

-------- 2000. *Performance: Género y transgénero*. Buenos Aires: Eudeba

---------, José Kozer y Jacobo Sefamí (comps.). 1996. *Medusario, muestra de poesía latino-americana.* México: F.C.E.

Fernández Moreno, César. (1980). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI

Foucault, Michel. 1993. *Las palabras y las cosas.* Buenos Aires: Siglo XXI

-------- 1995. *Discipline and Punishment.* New York: Vintage

Gordon, Haim. 1995. "Political Evil: Legalized and Concealed Sadism", en: *Torture. Human Rights, Medical Ethics and the Case of Israel*. Londres: Zed Books; 11-19

Gracián, Baltasar. 1942. *Agudeza y arte de ingenio.* Buenos Aires: Espasa-Calpe

Greimas, Algirdas Julien. 1966. *Sémantique Structurale, Recherche De Méthode*. París: Larousse.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1975. *Aesthetics.* Oxford: The Clarendon Press

Jenny, Laurent. 1997. "Semiótica del collage intertextual o la literatura a fuerza de tijeras".

En: Navarro, Desiderio y Julia Kristeva (comps.). 1997; 134-145

Kamenzain, Tamara. 1997. "El canto del cisne." En: Perlongher, Néstor. 1997b; 367-370

--------1996. "Epílogo". En: Echavarren, Roberto, José Kozer y Jacobo Sefamí (comps.). 1996; 487-489

Kant, Immanuel. 1977. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe

-------- 1960. *Bicoret coaj ha'shiput*. Jerusalén: Mosad Bialik

-------- 1997. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid: Alianza

Kristeva, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil

Lerner, Isaías. 1974. *Arcaísmos léxicos del español de América*. Madrid: Ínsula

Lezama Lima, José. 1981. *El reino de la imagen*. Caracas: Biblioteca Ayacucho

-------- 1993a. *Fascinación de la memoria*. La Habana: Letras Cubanas

-------- 1993b. *La expresión americana*. La Habana: Letras Cubanas

Longino o Dionisio. 1965. *On the Sublime*. Londres: The Loeb Classical Library

Lyotard, Jean-François. 1991. *Leçons sur l'Analitique du sublime*. París: Galilée

Masiello, Francine. 1987. "La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura". En: Balderston, Daniel (comp.) 1987; 11-29

Malcuzysnski, Pierrette. 1994. "El campo conceptual del (neo)barroco. (Recorrido histórico y etimológico)". En: *Criterios*. La Habana, n°. 32, 131- 170

Moraña, Mabel. 1988. *Memorias de la generación fantasma.* Caracas: Editorial Monte Sexto

-------- 1998. *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco.* México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México

------- 2005. "Baroque/Neobaroque/Ultrabaroque: Disruptive Readings of Modernity". En: Spadaccini, N., y Martín-Estudillo, L. 2005. *Hispanic Baroques reading cultures in context.* Nashville: Vanderbilt University Press

Moser, Walter. 1998. "Du baroque européen et colonial au baroque américain et postcolonial". En: Schumm, Petra (ed.) 1998.

Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoaericano. Frankfurt am Main: Vervuet Verlag; 67-82

Navarro, Desiderio y Julia Kristeva (comps.). 1997. *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto.* Serie Francia en el pensamiento actual, [2]. La Habana: UNEAC

Perlongher, Néstor. 1993. *La prostitución masculina.* Buenos Aires: La urraca

------- (trad.) 1996. "Galáxias (10 fragmentos)". En: Echavarren, Roberto, José Kozer y Jacobo Sefamí (Comps.); 294-6

------- 1997a. *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue

------- 1997b. *Poemas completos*. Buenos Aires: Seix Barral

------- 2002. "Un diamante de lodo en la garganta". En: Bravo, Luis. 2002; 25-31

------- 2004. *Papeles insumisos*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Piglia, Ricardo. 2001. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: F.C.E.

Porcekanski, Teresa. 2002. “El texto como diáspora: la escritura de Perlongher y Lispector”. En: *Henciclopedia*. Acceso: diciembre de 2003. <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Porzecanski/Perlongher.htm>

Rastier, François. 1987. *Sémantique interprétative*. Paris: P.U.F.

Rosa, Nicolás. 1997. *Tratados sobre Néstor Perlongher*. Buenos Aires: Ars editorial

------- 2002. “Contra la propiedad del sentido”. En: Bravo, Luis. 2002; 33-39

------- 2002b. "De estos polvos. . ." En: Campos, Haroldo de; Roberto Echavarren, Glauco Mattoso, Nicolás Rosa y Paula Siganevich. 2002; 23-48

Sarduy, Severo. (1980). "El barroco y el neobarroco". En: Fernández Moreno, César. 1980; 167-185

------- 1999. *Obra Completa.* Colección Archivos, 40. Madrid: Galaxia Gutenberg, Cículo de Lectores.

Sarlo, Beatriz. (1987). "Política, ideología y figuración literaria". En: Balderston, Daniel (comp.). 1987; 30-59

La reflexión crítica que opera en torno al concepto de neobarroco recupera la categoría estética de lo sublime, expropiándola de los márgenes que ha ocupado en el pensamiento estético-filosófico de Occidente. Si bien se ha escrito bastante sobre la relación entre el barroco del siglo XVII y el neobarroco hispanoamericano, son pocos, sin embargo, los estudios que han abordado las afinidades entre el neobarroco (incluida su vertiente transplatina: el neobarroso) y la tradición estética de lo sublime. En la presente investigación, a partir de un recorrido minucioso e iluminador por obras de autores insoslayables (Foucault, Lyotard, Deleuze, Derrida, Sarduy, Echavarren), Marcos Wasem detecta dichas afinidades, las que serán luego aplicadas en su incisiva lectura de "Cadáveres", de Néstor Perlongher, poema maldito –y por ello mismo, texto capital– de las letras latinoamericanas de las últimas décadas.

Se analizan aquí los desbordes que el mencionado texto de Perlongher genera, en base a dos categorías lingüísticas: las isotopías (no sólo las más visibles –el silencio, los erotismos– sino también aquellas que poseen un nivel de significación oculto, pero no subordinado –la tortura, el aparato represivo estatal) y la polifonía (escritura imantada por una muchedumbre de voces). Enmarañadas, imbricadas, superpuestas, estas voces e isotopías aparecen cartografiadas en "Cadáveres" a la manera de líneas de fuga que se dirigen a lo monstruoso, líneas que siguen una desaparición o una destrucción. "Concretamente", sostiene Wasem, "el poema presenta, dramatizándolo, el encuentro de los devenires con la muerte".

Por su mirada innovadora, distinta, el presente trabajo constituye un aporte sustancial a nuestra comprensión de lo sublime y (su relación con) el neobarroco. Por su acercamiento audaz, profundo, a "Cadáveres", se trata de una verdadera y necesaria autopsia.

Daniel Blaustein
Universidad Hebrea de Jerusalén

ISBN 978-987-1489-08-4